



كلمة الطاهر وطار

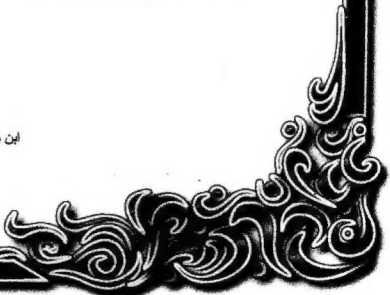
إلى عمي الطاهر وإلى القراء

شفاء قريبا أيها الولي الطاهر،

لنقول من مقامك الزكي كلاما مفتوحا على الناس،

كعهدهم بك، وعهدك بهم. <http://Archive>

ابن يوسف



وقفة

د. بن يوسف جديد

ها هي مجلة التبيين تعود بطلعة جديدة إلى قرأتها الكرام، ولكنها ليست جدة مفصومة العرى عن مسيرتها وعن مبادئها وعما أُنشئت من أجله كنافذة حرة مفتوحة في الثقافة الجزائرية.

ونقصد بالجدّة، خروج المجلة الجزئي عن التثقيب الذي سارت عليه طويلا إذ قدمت التبيين كثيرا للجامعيين الأكاديميين، حتى كادت تصبح كتابا جامعيّا أو كادت الجامعة بلا مجلة التبيين أن تصبح بلا أم حاضنة، وهذا ليس بعزّيز على مجلة الجاحظية التي سندت طلابها وساندوها والدليل على ذلك هو هبة انخراط كثير من الأساتذة الجامعيين في الجاحظية كما أن هؤلاء الأساتذة، فعلوا ذلك، وفتحوا ما يستطيعون نحوها من باب "إن أنت أكرمت الكريم ملكته"، ونوضح هنا أن هذا الخروج الجزئي، هو ما تطلبته المرحلة الثقافية، إذ يعرف الخاص والعام، أن للكتب والمتنق ليس ضروريا أن يكون أكاديميا أو جامعيّا، فربّ متنق وكتاب قدّ لم يدخل الجامعة على الإطلاق، ومن هنا تفتّنت المجلة إلى أن تفتح صفحاتها إلى كل الشرائح الاجتماعية التي تهتمها الثقافة، إن قراءة وإن كتابة. والثقافة ليست بحثا أدبيا عن أدب أو عن ناقد وإنما الثقافة عند العقلاء هي الألب والسينما والمسرح والفن التشكيلي، والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، واللسانيات وغير ذلك من كل الفنون وكل العلوم بلا استثناء. وهو متنفس — كما يرى المتنق — للجميع، مادانت الجاحظية تؤمن بأنها وكر.

ومن الحكمة أيضا ألا يطغى صوت على صوت فتتها تؤمن أيضا بأنه لا إكراه في الرأي، ولو كان بسيطا وفي أي نوع من أنواع الثقافة. كما أنه من الضروري أن تشير إلى أمر، وهو أن المجلة حافظت على الحبل السري الذي يربطها بالجامعة، من حيث الرأي الأكاديمي والعلمي وهي لا تزال تشجع كل مبدع معطاء غيور على نشر القيم الحرة والقيم السلمية.

وقد يرى بعض القراء، أن هذا الافتتاح الثقافي، داخل الفنون والعلوم، هو من باب إرضاء جميع الناس، ولكننا نعرف منذ القدم أن إرضاء الناس، غاية لا تدرک، ولكننا ما ندرکه هو فتح الحوار مع الفنون جميعا والعلوم، علّا نكون لبنة قوية ليسلم الحائط عند كل حراك.

تحليل الخطاب السردى من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة مطم قسم اللغة العربية وأدائها جامعة 8 ماي 1945 قلالة

التبيين 2010-34

السرديات

1- تقديم

عكس التوجه اللساني المعاصر لتحليل النص

الأدبي وخاصة منه السردى ذلك الفارق بينه وبين الدراسات التي سبقته، فقد توجه هذا الدرس مباشرة إلى النص دون الاحتفاء بالعوامل الخارجية والاجتماعية والنفسية والتاريخية، فهي مرفوضة عند أنصار هذا التوجه ولا تؤلف جوهر النص من الداخل، وإنما دراسة النص من الداخل هي الجوهر، ليكون بعد ذلك النص هو الأساس، وهذا ما عرف بالمنهج الداخلية التي تعتمد على الدراسة المحايطة للنص، وقد استمدت هذه النظرة الجديدة من اللسانيات المعاصرة التي كان ظهورها بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الكبير في شيوع طرق جديدة لتحليل الخطاب السردى من داخل فكما أن اللسانيات هي دراسة للسان في ذاته ولذاته فإن النص الأدبي، وخاصة منه السردى أصبح هو الموضوع الأساسي الذي ينطلق منه الدارس للتعرف على ماهيته وطبيعته ووظيفته، وهذا ما يؤكد أن التحليل الخاص بالخطابات السردية فيما يعرف بالتحليل البنوي للسرد «استفاد من المنهجية اللسانية فصار تحليل بنية النصوص في ذاتها ولأجل ذاتها، وذلك بفضل المقولة الترامنية في دراسة اللغة»⁽¹⁾

كما تمت الاستفادة من فكرة النموذج التي تتمثل في جملة القواعد والقوانين التي هي مدار الدرس النحوي لأن النموذج كما يقول رولان بارت «أصلا لا يتكرر وسمه دالة على الفردية بالإضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل»⁽²⁾.

ولكنها هنا ليست القواعد الجامدة وإنما تلك التي تفتح «الباب واسعا أمام الناقد والكتّاب للإبداع فالشكل كائن لغوي، تتجزه اللغة ثم تلغيه، ثم تتجزه

ثم تلغيه، وهكذا دوليك مع كل قصة تكتب، وما كان ذلك إلا لأن الإنجاز اللغوي لا يتأهى، وإنه لدائم دول الحياة ومستمر استمرار الإنسان حيا ومعبرا عن جديد حاجاته وتطورات حياته التي لا تنتهي»⁽³⁾

وتظهر أهمية النموذج في النتائج الموضوعية التي يتوصل إليها الدارس كما تظهر في وضوح الطريقة المتبعة والتحليل المنهجي وكلها مبادئ علمية تم الاستفادة منها بشكل مباشر من اللسانيات.

كما استفاد هذا التوجه الجديد لتحليل الخطاب السردى بشكل كبير من تمييز دي سوسير بين الكلام واللغة التي (هي جماعية وتتمثل في مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس، أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد -شفهوية أو مكتوبة- وهما مرتبطان ببعضهما بشد الارتباط البياني والارتباط⁽⁴⁾).

ولقد أدى هذا التمييز كما هو معروف إلى الاهتمام بوصف اللغة وتفسير بنياتها فيما بات يعرف بنظرية المستويات: (المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى الصرفي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي والمستوى البلاغي) التي أدارت ظهورها بصفة كلية للدرس اللساني السابق على دي سوسير، فقد خلف التحليل البنوي للغة مجالا خصبا لدراسة الخطاب الأدبي من مستويات عديدة بحيث أصبح الاهتمام منصبا على بنات النص فقط مهما كان نوعه سواء كان شعريا أم سرديا.

مع أن «شبكة اللسانيات والسرديات معدة وغايتها صعبة المسالك لا يمكن ولوجها دون التسلح بمعرفة جهاز المفاهيم»⁽⁵⁾ إلا أن المشتغلين بالسرد -قديما- عدة نماذج قابلة للتطبيق، وكانت اللسانيات هي المنطلق الرئيسي الذي بنوا عليه نماذجهم مع الاستفادة من الإرث النقدي الذي تركه الشكلانيون الروس، بل إن تقاطعا يمكن الحديث عنه بين

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معمر قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945، قالمة

المرديات

التبيين 2010-34

الماضي بالمعطيات الجديدة التي أثرت النقاش فيما يخص طرق تحليل الخطاب الأدبي وخاصة منه المردي لخصوصيته وقابليته لفكرة النموذج أكثر من غيره.

2- النموذج اللساني لتحليل الخطاب المردي

تكمن أهمية الدراسات الشكلانية وتصورات دي سوسير في الدراسات اللاحقة التي اهتمت بتحليل الخطابات المردي وخاصة منها الروائية، وقد عتد كل الدراسات تميزها السابق الذكر الركيزة الأساسية لمدارس نقد الرواية فيما بعد، خاصة في فترة الستينيات التي ظهرت فيها الكثير من الدراسات

النقدية مبتقية أثر الترسيخ اللساني والشكلي على حد سواء، ومن أهم هذه الدراسات أذكر: دراسة طودروف ودراسة رولان بارط، ودراسة جاز جينيت، وقد أسست هذه الدراسات الجادة في تحليل الخطاب المردي لاتجاه في السرديات بات يعرف بالسرديات اللسانية أو سرديات الخطاب و«هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنوية، وعمل المرديون على حصر مجال اهتمامهم وجعله مقتصرًا على الخطاب في ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنوية التي تبحث في السردية مثل السيميوطيقا السردية مثلاً، واكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية داخل علوم الأدب الجديدة»⁽⁸⁾، ويقوم هذا الاتجاه «على أساس اتخاذ الصيغة معياراً»⁽⁹⁾، لذلك اهتم أصحاب هذا الاتجاه أكثر «بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم: بارت وتودروف وجينيت»⁽¹⁰⁾

اللسانيات المعاصرة والحركة النقدية الشكلانية في أهم مبدأ اتخذه المرديون كإنباطة لتحليل الخطاب الأدبي، وهو مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون أو ما أسماه بورييس توماشفسكي بالمبنى الحكائي، والمتن الحكائي فهو أول من أبرز طببيعة العلاقات بينهما، يقول: «أنا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل. أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية _paragmatique_ حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيننا لنا»⁽⁶⁾

ويضع الكثير من الدارسين تمييز بورييس توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي مقابلا لتمييز دي سوسير بين الكلام واللسان، فكما أن دي سوسير جعل اللسانيات المعاصرة مقتصرة على دراسة اللسان نجد أن النقد الشكلاني الروسي قد أولى المبنى الحكائي أهمية قصوى، فقد كان مركز الدراسة الشعرية «يبين لنا بجلاء في تحليل شلوفسكي لرواية دونكيشوط عندما يبرز الصفة غير المستقرة للبطل، ويوصل إلى استخلاص أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي، وهكذا يقع الإلحاح على أسبقية المبنى sujet والبناء على المادة fable»⁽⁷⁾

ويؤكد الكثير من الدارسين على الدور الإيجابي الذي قامت به الحركة الشكلانية الروسية المتقاطعة مع الدرس اللساني، وهو دور ساهم في تغيير النظر للنص الأدبي بتركيزه على العوامل الداخلية للنص دون الخارجية، وقد احتقى النقد الأوروبي لاسيما منه الفرنسي في ستينيات القرن

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945، قالمة

التبيين 34-2010

المرديات

بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه ولغته التي يتميز بها فأعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل بوطيقا أرسطو والاجتهادات البلاغية المختلفة والدراسات التفسيرية للكتاب المقدس والتي تركز على اللغة والتعبير والأساليب، وبذات من ثمة تظهر محاولات لتجديد البوطيقا والبلاغة والدراسات الأسلوبية»⁽¹³⁾

إن هذه الإشارات الهامة تلخص بشكل جيد استلزام هؤلاء الدارسين النموذج اللساني الذي تعدى الاشتغال عليه مجال خاص جدا هو الجملة إلى مجال أكثر عمومية وطرافة في نفس الوقت، هو الحكاية بمعناها العام، ولقد نجحوا في وضع تقابل بينها وبين الجملة، لأن الأولى ليست إلا توسيعا للفعل أو الجملة، فقد رأى جرار جينيت حكاية بحثا عن الزمن الضائع لمارسيل بروسست «صيغة مصهبة لجملة بسيطة (مارسيل يصير كتابا)»⁽¹⁴⁾

لذا لم يكن هدف أصحاب التحليل اللساني للسرود من أمثال جرار جينيت وتيزفيلطان طودروف ورولان بارط شرح وتأويل النصوص الأدبية بل كان هدفهم الأساسي البحث في بنياته العامة والخاصة، وكذا طرق وكيفيات اشتغالها لذا «كان المشروع كما حدده بارط في كتابه النقد والحقيقة وطودروف في كتابه

الشعريات -ضمن سلسلة ما البنائية- كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة، ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبين نسق المحسنات، والأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها من الأشكال والمعاني. وقد أولى البنيويون إهتماما كبيرا لبنية الحكمة، أو لنحو الحكمة كما سماها طودروف في كتابه نحو الليالي العشر، وللطرق التي تنظم بها جزئيات من شتى الأصناف في رواية...»⁽¹⁵⁾

لقد درس النقاد داخل هذا الاتجاه المحكي الأدبي بحماس كبير فقد راح كل من طودروف وبارط وجينيت، وممن امتطى مثلهم جواد البنيوية يدرسون ويحللون النصوص الأدبية، وكانت اللسانيات هي المنظومة الأساسية التي استندوا عليها في تحليلاتهم التي أقاموا لها نموذجا علميا أقاموه على النموذج اللغوي الذي كان أكثر من ضرورة في تحليلاتهم البنيوية التي تؤكد على الرغم من تنوعها واختلافها على أهمية للعنصر اللساني في تحليل أي نوع من الخطابات السردية، فلقد ذهب طودروف إلى القول «أن النموذج اللغوي هو القاعدة للنموذج السردية، لأن اللغة في نظره النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية نتيجة أنه العقل الانساني والكون يتصفان ببنية واحدة مشتركة هي بنية اللغة»⁽¹⁶⁾

كما صرح بارط بالقول: «لم يعد من الممكن تصور الأدب هنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة والانفعال أو الجمال، فاللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها»⁽¹⁷⁾

وقد أدى بهم هذا النزوع إلى استلزام المصطلحات اللسانية: «لم يتم فقط استلزام المصطلحات اللسانية، ولكن أيضا طريقة التحليل وأشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة، فبرزت التخطيطات والأشكال الهندسية والرموز الرياضية والمنطقية (العلامات الصورية) لتحلل مكانتها باعتبارها جزءا من التحليل وتصبح مكونا من مكوناته الأساسية، ويعكس هذا التوجه العلمي الذي صارت تعتمد الدراسة الأدبية أسوة بالدراسات اللسانية، وفي هذا السياق ثم ترهين كل التراث الأدبي المتصل

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معمر قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945. قالمة

التبيين 34-2010

المرديات

المظهرين المعنويين للعمل الأدبي مثل: لائق وشلو ولسكي .

أ- نموذج تيزيفيان طودوروف:

حاول الناقد الفرنسي من أصول بلغارية في الكثير من أعماله الوقوف عند الشكل الذي تتخذه بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، وقد «عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيماناً منه بأن القصة مثلاً إذا حللناها فإننا سنجد كما هو يقول، أنها تعكس بنية مجردة ستتخذ شكلاً قواعدياً»⁽¹⁶⁾

وللوصول إلى هذه القواعد وضع تقابلاً بين المقولات اللغوية وبين المقولات الأدبية، ولكي يصل إلى هذا التقابل راح يفرق بين تأثير من بنغفست والنقد الشكلي- بين القصة والخطاب، فحسبه أنه في النص الأدبي هناك نظامان: نظام خاص بالقصة ونظام يخص الخطاب يقول «العمل الأدبي في مستواه الأعم يظهران فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في ذهن القارئ ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها»⁽¹⁷⁾

ويذكر طودوروف في مقولات الحكيم الأدبي أنه استفاد وبشكل كبير من توضيح إميل بنغفست من هذا التمييز، يقول في المقال نفسه : «وقد دخل مفهوم القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنغفست»⁽¹⁸⁾

كما لم يخف لسببية الشكلانيين الروس في التفرقة بين هذين المصطلحين الذين وردا تحت مسمى المبني والمنن الحكائيين، كما ذكر أيضاً بعض النقاد الروس الذين استشعروا أيضاً هذين

إن إشارة طودوروف إلى إميل بنغفست إنما توضح أو تبين استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب المردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة وبناء، أو كشكل ومضمون، ومع أسبقية الأولى على الثانية، وإذا نحن عدنا إلى إميل بنغفست فيما يخص ثنائية القصة والخطاب لرأينا تأثير اللسانيات واضحاً في السبيل الذي سلكه طودوروف وغيره من السرديين، يقول إميل بنغفست كتابه مسائل في اللسانيات العامة «إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين ومكاملين وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل.

والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويقتل مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملاحظة هما ما يسميه بنغفست:

1- مستوى ملاحظة التاريخ أو المردي.

2- مستوى ملاحظة الخطاب.

ففيما يخص ملاحظة السرد فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد... وأما فيما يخص ملاحظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملاحظة السرد، فهي حسب تعبير بنغفست كل ملاحظة تفترض متكلماً، وعند الأول نية التأثير على الآخر بأية حال، وإذا كانت ملاحظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملاحظة الخطاب هي ملاحظة مكتوبة مثلما هي ملاحظة منطوقة»⁽¹⁹⁾

يظهر مما سبق أن تأثير بنغفست على طودوروف إنما يظهر في قوله بأن الفعل إنما يخضع لنظامين، وهو ما حدا بطودوروف إلى

تحليل الخطاب السردى من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945، قالمة

التبيين 2010-34

السرديات

أخرى من حيث هو خطاب، وقد عالج في السرد من حيث هو قصة منطق الأفعال والشخصيات وعلاقاتها، وأما في السرد من حيث هو خطاب فقد توقف عند زمن السرد ومظاهره وأنماطه.

ومما سبق يمكن الإقرار بأن المفهوم الذي قدمه طودروف للخطاب إنما يتطابق، من جهة، مع فهم توماشفسكي للمبنى الحكائي عندما قال أنه «يتألف من نفس الأحداث - الممتن الحكائي - بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»⁽²³⁾.

كما يتماشى من جهة أخرى مع معطيات اللسانيات الحديثة حيث يقوم اللساني بتحليل الفعل بحسب زمنه وجهته وصيغته، وإن تركيز طودروف على المظاهر اللغوية للخطاب إنما يدل على أن هذا النقاد يتعامل للزعة الشكلية بالدرجة الأولى في تحليل الخطاب السردى الذي يصحح الاهتمام فيه بالمظهر اللفظي هو الأساس من دون إقصاء المظهر الدلالي والتركيبى الذين عادا إليهما طودروف في كتابه الشعرية، الذي حاول فيه تحليل جميع مكونات النص الأدبي (المستوى الدلالي والمستوى اللفظي - الصيغة والزمن والرؤية - المستوى التركيبى - البنى الأساسية للنص).

يقول طودروف في كتابه الشعرية: «ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبى أو الدلالي، وهذا التفرغ موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا رغم أنه يسمى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقاً لوجهات نظر متنوعة، فعلى هذا النحو قسمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء (تركيبى) والابتداء (دلالي)، وكذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ونظم وغرضية، وكذلك يفعل في النظرية اللسانية

الانتقال إلى وحدة أكبر من الفعل، وهي العمل الأدبي الذي قال إنما هو «مظهران وليس مظهر واحد»⁽²⁰⁾.

كما يظهر بشكل خاص في مقولة الزمن الذي اهتم به طودروف والسرديون أيما اهتمام وذلك عندما جعل «بنفيسيت» من الحاضر منبع الزمن، وتعتبر مقولة الزمن من أهم المقولات التي أعادت اللسانيات الحديثة مساءلتها، وبالتالي صياغتها وفق تصور جديد يختلف كلياً عن التصور التقليدي له، ويعد إمبل بنفيسيت من السياقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل ففي كتابه الموسوم بـ «اللغة والتجربة الإنسانية»: عالج مقولة الزمن من منظور مغاير، وقد قدم ثلاثة مفاهيم مغايرة عن الزمن وهي أنه:

1- مرتبط بالزمن الفيزيائي.

2- مرتبط بالحدث...

3- مرتبط بالزمن اللساني، وهو مرتين بإيجازنا للكلام، ووظيفته خطابية بالدرجة الأولى. ومنبعه الحاضر، وهذا طبيعي إذ لا يوجد إلا «زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب»⁽²¹⁾.

فالحديث مرتبط بالتجربة الإنسانية وبأكثر تحديد مرتبط بالعلاقة بين المتكلم والمخاطب، والتي من خلالها يمكننا الحديث عن الزمن الماضي والزمن المستقبل، إن الحدث هو الحاضر، هو اللحظة الأنية التي ننجز فيها كلامنا.

ولقد استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين الزمن السردى، فقد رأوا بتأثير من بنفيسيت أن «هناك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام ونجد صورتها في الخطاب والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور والحكي بمستوى الانقضاء»⁽²²⁾.

ثم بعد ذلك يقر طودروف - في مقاله السابق الذكر - بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين - القصة والخطاب - لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف عنده على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض، فقد نظر إلى السرد مرة من حيث هو قصة، ونظر إليه مرة

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945. قلمة

التبيين 2010-34

المرديات

1- الحكاية هي المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

2- سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية ومختلف علاقاتها.

3- حدث، غير أنه ليس البيئة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته⁽²⁸⁾

أما بالنسبة للخطاب السردى فيقول أنه «نتاج عمل الرواية مثلما يكون كل منطوق ننتاج فعل نطق ما»⁽²⁹⁾

ثم يقول بأن الدراسة التي يعتزم القيام بها ستصب «أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيعا، أي على الخطاب السردى الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمن نسا سرديا، لكن تحليل الخطاب السردى كما أفهمه يستتبع باستمرار -كما سنرى دراسة العلاقات، وأعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها- الحكاية بمعناها الثانى -ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتج- الحكاية بمعناها الثالث»⁽³⁰⁾

ومن هذا التوضيح الهام ميز جينيت بين مصطلحات ثلاث هي القصة والحكاية والسرد، فالقصة هي «المضمون السردى»⁽³¹⁾، وأما الحكاية فهي «الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردى نفسه»⁽³²⁾

وفيما يخص المصطلح الثالث فيعني «الفعل السردى المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقى أو التخيلى الذي يحدث فيه ذلك الفعل»⁽³³⁾

المعاصرة بين الصوارة والتركيب والدلالة، وهذه المصادفات تخفي مع ذلك فوارق عميقة أحيانا، ولن نتمكن من الحكم على مضمون العبارات المقترحة هنا إلا بعد وصفها»⁽²⁴⁾

ب- نموذج جرار جينيت:

تحتل كتابات جرار جينيت مكانة معتبرة في مقاربة النصوص السردية، وذلك راجع لغناها المعرفي المتميز، وقد كان منشغلا فيها بالكشف عن القواعد والقوانين التي تخضع لها هذه النصوص، مهتما بصفة خاصة بالميزات الجمالية والبلاغية لمكوناتها فكان الهدف من كل ذلك هو «أن يضع المرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط ويبني نحوا للحكاية معتبرا إياها توسيعا للفعل ومطبقا عليها مقولاته الزمن (الترتيب/المدة/الوثر) والصيغة والصوت»⁽²⁵⁾

وتعد مجموعة كتبه المسماة بأشكال أهم ما يوضح هذا الهدف الذي يسعى من خلاله إلى تفحص المكونات الداخلية للنص بما يؤكد اتجاه الرافض لكل التحليلات الآتية من خارج النص، والجدير بالذكر أن عنوان مجموعته المتميزة «يوحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية لأن الأشكال لفظة مأخوذة من التسمية التقليدية للبلاغة التي كانت تسمى نظام الأشكال»⁽²⁶⁾، وهذا ما دفع مترجمو كتابه لاستخدام كلمة محسنات ذات الامتداد البلاغى⁽²⁷⁾

قدم جرار جينيت في كتابه «خطاب الحكاية» طريقة لتحليل الخطاب السردى تقوم على الاستفادة المباشرة من اللسانيات، وجهود سابقه من اهتماما بقضايا النص السردى وقد أرتأى جينيت في مدخل الكتاب المذكور توضيح بعض المسائل المتعلقة بمفهوم الحكاية والخطاب السردى، فبالنسبة لمصطلح الحكاية قدم ثلاثة مفاهيم، هي كالآتي:

تحليل الخطاب السردى من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945، قالمة

المرويات

الطبعة 2010-34

تحدث جرار جينيت عن أثر اللسانيات في التحليل الذي يعتزم القيام به، يقول: «ومادامت كل حكاية ولو كانت في مثل طول رواية بحثا عن الزمن الضائع وتعقيدها إنتاجا لغويا، يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعلم من الشرعي تناولها بصفتها التطوير الذي تخضع له صيغة فعلية بالمعنى النحوي للفتلة، أي تمطيط فعل من الأفعال، فأمشي، ووصل بطرس هما في نظره شكلا من شكلان الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة الأديسة أو رواية بحثا ليستا نوعا ما إلا توسعا بمعناه البلاغي - لمنطوقات مثل: هو عوليس يعود إلى إيثاق، أو مارسيل يصير كاتباً، وربما يسمح لنا هذا بتقسيم مسائل تحليل الخطاب السردى - أو على الأقل بصياغتها - وفقاً لمقولات مقبسة من نحو الأفعال ستخزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة والتي ستزججها تحت مقولة الزمن، وتلك التي تتعلق بأنماط التمثيل السردى - أو شكله ودرجاته - وبالتالي بصيغ الحكاية، وأخيراً تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه مستتبعا في الحكاية، ومعه محركا: السارد ومتلقيه الحقيقي أو المفترض»⁽³⁷⁾

يرى جينيت أن النص الأدبي كيفما كان نوعه لا يكف عن كونه إنتاجا لغويا كونه يتعلق بحدث، أو عدة أحداث تماما مثل الجملة التي نتناولها اللسانيات، فهي الأخرى تتعلق بحدث كيفما كان، ولأن هذه الأخيرة تقترض صيغة نحوية معينة فإن النص الأدبي يطلب هو الآخر صيغة ستوفرها له اللسانيات التي ستؤدي دور المنظم الحقيقي لقضايا تحليل الخطاب السردى التي حصرها كما ذكرنا في ثلاث مستويات تمثل أبعاد النص، الذي يراه متعدد الأبعاد شأنه في ذلك شأن الفعل، فبالنسبة لأول يمكن الحديث عن القصة والخطاب والسرد،

ثم يوسع المنهجية التي سيتبعها باختياره المستوى الثالث من المستويات الثلاث للتحليل النصي لأنه في نظره «أداة الدراسة الوحيدة التي كنا نملكها في حقل الحكاية الأدبية وخصوصا الحكاية التخيلية»⁽³⁴⁾

ويعمى موضحا أهمية المستوى الثالث الذي يشمل السرد بمعناه الواسع، يقول: «ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكاية لكن العكس صحيح أيضا فالحكاية - أي الخطاب السردى - لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة وإلا لما كانت سردية... ولأنها ينطق به شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا... إنها تعيش بصفتها سردية من علاقاتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطابا من علاقاتها بالسرد الذي ينطق بها»⁽³⁵⁾

ثم ينتهي إلى النتيجة التي يبين عليها تحليله لرواية بحثا عن الزمن الضائع بصفة خاصة وللنصوص السردية بصفة عامة، وهذه النتيجة هي المنهج الذي يتمثل في «دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد»⁽³⁶⁾

وستفرز هذه العلاقات ثلاثة مستويات هي التي سوف تؤلف جوهر السرد الذي هو نتاج تفاعلها، وأما علم السرد بمنظوره فهو التوقف عند مختلف العلاقات بين المستويات الثلاث.

إن، فدراسة العلاقات الثلاث بين المصطلحات الثلاث التي سبق توضيحها سيتوقف عليها تحليل الخطاب السردى، وهنا يحذر جينيت حذر طودروف في النظر إلى الكيفية التي تحلل بها النص السردى، فهو لم يخف أنه انطلق في تحليل الخطاب السردى لرواية مارسيل بروست بحثا عن الزمن الضائع من تقسيم طودروف الثلاثي فقد نبهه وإن لم يكن بالمعنى الصارم لكلمة ثنائي، كما

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معصم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قائمة

التعيين 34-2010

المرديات

وقد استفاد بارط بشكل كبير من مستوى الوصف الذي تقترحه اللسانيات والذي أقر عدة مستويات: صوتية وصرفية وتركيبية وسباقية، ويذكر بارط هنا بنظرية المستويات التي أعطاها بنفيسيت تحليلا أكثر وضوحا، كما أشار إلى لفي سترلوس وتحليله للخطاب الأسطوري بناء على نظرية المستويات، وطودروف أيضا الذي انشغل، في المرحلة الأولى، في تحليلاته بمستويين كبيرين: مستوى القصة ومستوى الخطاب بتأثير من الشكلانيين الروس، وهو بعد الإنقائنة، أي بارط، إلى نظرية المستويات اللسانية وتطبيقاتها المختلفة على الأسطورة والرواية والحكاية، يختار الحكاية لمعالجة الخطاب القصصي يقول: «ومهما يكن عدد المستويات المقترحة وعدد التعريفات المعطاة فإننا لا نستطيع أن نشك في أن القصة درجات مرتتبة، وإذا كان هذا هكذا فإن فهم القصة لا يعني تفكيك لغز التاريخ، فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على طويق وأن نسقط السلاسل الألفية للخيال المردي على محور عمودي ضمني، ومادام الحال كذلك فإن قراءة -أو سماع- القصة لا يعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى ولكن أيضا أن ينتقل من مستوى إلى آخر»⁽⁴¹⁾

ثم بعد ذلك يقترح تقسيم النص المردي إلى ثلاثة مستويات «ثم إننا لنقترح تمييزا في العمل المردي بين مستويات ثلاثة، مستوى الوظائف - بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب و بريومن - ومستوى الأفعال - بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماش عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو كانوا فواعل - مستوى السرد - والذي هو بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى الخطاب كما عند طودروف - نريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة إنمائية تنبؤية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل، ويتلقى الفعل نفسه معناه

وهي تقابل أبعاد الفعل المتمثلة في زمنه وموقعه الإعرابي وقائله سواء أكان مبني للمعلوم أو مبني للمجهول.

وقد وضع هذه الأبعاد تحت مقولات ثلاث هي: مقولة الزمن ومقولة الصيغة ومقولة الصوت.

ج- نموذج رولان بارط:

اعتمد رولان بارط في مقاله التحليل البنوي للفصل اللسانيات كنموذج لتحليل الخطاب المردي، وكان الهدف من ذلك الوصول إلى فكرة «أن يكون النموذج قائما في الأشكال السردية»⁽³⁸⁾ لذلك اقترح أن يحلل الخطاب السرد تحليلا لسانيا، وحجته في ذلك «لأننا نجد في الحكى كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من زمن وصيغة وجهة وضمان، وهذا ما قام به البيوطيوتين»⁽³⁹⁾

وذهب رولان بارط إلى أبعد من ذلك حين ناظر بين الجملة والقصة، أو ماثل بين المقولات اللغوية الرئيسية وتلك التي نجدها في القصص، فهذه الأخيرة لا تعدو أن تكون نسخة كبيرة عنها، فمثلا أن الجملة تحتوي على عدة مستويات مترتبة فإن القصة أيضا تخضع لنفس التراتبية، وهذا يؤكد إمكانية خضوعها

للمنحجية اللغوية يقول: «فالقصة جملة كبيرة شائها في ذلك شأن أي جملة ثانية، وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما، ولقد نجد أن الفئات الرئيسية في القصة تكبر وتتحول بما يناسب القصة، هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالا أصلية: الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص، ونظيف إلى ذلك أن الفواعل نفسها في تعارضها مع الإسنادات الفعلية لا تترك مجالاً للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة»⁽⁴⁰⁾

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة مطم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 قالمة

التبيين 2010-34

المرديات

للوصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون نظرية) ... كما يرى وهي

خطوة ثانية أن على الباحث بعد ذلك أن ينزل رويدا رويدا نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه ... كما يرى وهذه خطوة ثالثة، أن للتحليل سجد في مستوى هذه المطابقات والاتزياحات فقط تعندية القصص وتوابعها التاريخية والجغرافية والثقافية. وسيكون حينئذ مزودا بأداة وحيدة للوصف»⁽⁴⁵⁾

ولما عن كيفية استخدامه للمنهج فهو يلج على أن ينشغل الدارس بنظرية تيسر له وصف القصص الامتتاهية وأن «يلتزم منذ البداية بنمط يمنحها مصطلحاتها الأولى ولولي مبادئها ...» وإذا كانت الأنماط متعددة فإن بارط يرى في الوضع الرامن للبحث أنه من الحكمة أن نجعل لللسانيات نفسها مصطلحا أساسيا للتحليل البنيوي للمرد»⁽⁴⁶⁾

3- الإشكالات:

1- يتعلق الإشكال الأول ببعض عناصر التخيل التي يبدو مفهومها غير واضح، مثل الرؤية المرديّة، وهي أحد المقولات التي استلذت باهتمام الدارسين في حقل المرديات، فمرة يراد بها رؤية الراوي أو المارد إلى العالم الذي يحيط به، وموقفه منه من خلال زاوية نظر معينة، ومرة أخرى يقصد بها العلاقة التي تجمع الراوي بالمروي له، وفي ثالثة تتخذ هذه المقولة قريبة من مفهوم المردي على اعتبار طريقة الحكمي أو طريقة تبليغ الراوي المروي له حتى يراه، وهي إذ ذاك تقنية تختص جانبه الشكلي بالدرجة. وتعتبر مقولة الصوت أيضا أحد القضايا التي دار حولها النقاش، وهي تتعلق بمن يتكلم داخل النص المردي هل هو الراوي أم الكاتب ثم العلاقة بين من يروي بمن يروي له.

الأخير من كونه حدثا مسرودا أسند إلى خطاب له قانونه الخاص»⁽⁴⁷⁾

يستفيد رولان بارط كما هو موضح في الشاهد من جهود سابقه فهو يستخدم مستوى الوظائف بالمعنى الذي استخدمه بروب وبريموند، ويستخدم مستوى الأفعال بالمعنى الذي أشار إليه غريمان، كما استخدم مستوى المردي بنفس استخدام طودروف لمفهوم الخطاب كما يستفيد بشكل خاص من اللسانيات الوظيفية - البنيوية حينما قال أن الوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفعل. فأساس هذا التوجه كما هو باد لسانتي وظرفي، لا ينظر إلى الوظيفة إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التفظ، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، فهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية، وبالأخص أنها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية، والذي فهم الشخصية من «مبدأ للبحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأنوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة»⁽⁴⁸⁾

وإذا أردنا أن نتحدث عن المنهج الذي درس بمقتضاه بارت القصص فهو المنهج الاستنباطي الذي انطلقت منه رؤيته وهي رؤية لسانية محضنة لأن اللسانيات استقالت من العلوم التجريبية في مختلف مباحثها فقد تحولت من المنهج الاستقرائي لعجزه في الوصول إلى نتائج مقبولة وتبنت المنهج الاستنباطي الذي يبدو أنه «أكثر استجابة للتحقيق والتطبيق»⁽⁴⁹⁾ الشيء الذي جعل المرديون يستخدموه للبحث عن بنية المردي.

ومن أهم خصائصه: اللغة في النتائج المتوصل إليها وتوفير الجهد، فبارط يرى «أن الناقص أو الباحث أمام الكثرة الكثيرة من القصص مضطرب أن لن يبتكر باديء ذي بدء نموذجاً افتراضياً

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945، قالمة

التبيين 34-2010

المرديات

5- إهمال السياقات الخارجية المحيطة بالنص، وهي أكبر خلل في النماذج التي قدمها كل من طودروف وجينيت وبارط، فالتخصص تصبح خالية من المعنى إلا ما تعلق بعلاقة عناصر النص فيما بينها.

4- الهوامش والإحالات:

1- أحمد يوسف: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات
http://www.stida.org

2- رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنيوي للنص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإماء المعناري، طبع، سورية، ط2، 2002، ص11

3- للمرجع نفسه، ص11

4- فريدان دي سوسير: دروس في الأسس العامة لتعريب صلب
الترامي ومحمد إشارش ومحمد حبيب الدار العربية للكتاب،
الطبعة الفرنسية

5- عبد الله إبراهيم: التحليل المردي، (مقاربة نقدية في للنص والروى
والدالة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،
2003، ص148

6- بوريس توماسفكي: نصوص شكلايين الروس، نظرية المنهج
الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر مشترك، الشركة المغربية
للتأليف المتحد، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية،
بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص180.

7- سيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التنبير)،
المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص29.

8- سيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص24.

9- سيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التنبير)،
ص47.

10- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، (بحث في البنية السردية
للموروث المكتبي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
المغرب، ط1، 1992، ص10.

11- عدنان ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، إتحاد
الكتاب العرب، دمشق، سورية، (ط1)، 2000.

2- عيب المصطلحات المردية إن ما يلاحظه المرء عند التطرق إلى مقولة الرؤية المردية على سبيل المثال هو كثرة التسميات التي أطلقت عليها، فهي متعددة ومتنوعة وتتعد وتنوع مجالات استخدامها، فمن النقد الأدبي إلى فنون البصريات إلى علوم الهندسة تولد لدينا عدد غير قليل من التسميات، التي كان لها حضورها المكثف في مجال النقد الروائي الحديث، ومن تلك التسميات نجد: الرؤية، وجهة النظر، المنظور، الموقع، زاوية الرؤية، التنبير، حصر المجال، التنبير بجميع أنواعه...

3- الصعوبة التي يجدها الدارس في تتبع نموذج من النماذج السابقة، وكذا الصعوبة في الوصول إلى النتائج التي تبدو واحدة في الكثير من الدراسات.

4- تقوم النماذج السابقة تقوم على تصور ولحد يكاد يتكرر فهي «تسمى إلى تحديد المميزات اللسانية والأسلوبية والدلالية، وذلك بدراسة وحدات الخطاب المردي الخارجية المشكلة لعلاميته ابتداء من العنوان إلى آخر فترة فيه مروراً بدراسة تسميته اللغوية والأسلوبية وتحديد البنى الزمانية والمكانية وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها ومن ثمة تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب المردي، وهذا ما ينسجم مع ما أشار إليه طودروف من وجود شبه اتفاق كلّي بين الدارسين في تحليل الخطاب المردي إذ يقول «يبدو أن اتفاقاً عام قد تم في التحليل المردي للوقوف على ثلاثة مقاييس هي الزمن والطريقة»⁽⁴⁷⁾ كثرة الرسومات والمخططات والتشجيرات والجدول التي يصعب التعليق عليها وتبيان الهدف الذي وضعت من أجله وهي لها أثر سلبي في تلقي الدراسة الشيء الذي ينعكس على النص الذي يغيب وراء هذه الرسومات، وبالتالي ضياع خصوصيته.

تحليل الخطاب المردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معصم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945. قائمة

المراجعيات

الطبعة 2010-34

- 27- روبرت شولز: القابلية في الأدب، ترجمة حنا صويد، إصدار للكتاب العرب، دمشق، سوريا (نط)، 1984، ص 181.
- 28- جرار جوييت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معصم وعبد الجليل الأودي وعصر الحلي، ص 37.
- 29- المرجع نفسه: ص 38.
- 30- المرجع نفسه: ص 38.
- 31- المرجع نفسه: ص 38.
- 32- المرجع نفسه: ص 39/38.
- 33- المرجع نفسه: ص 39.
- 34- المرجع نفسه: ص 36.
- 35- المرجع نفسه: ص 40.
- 36- المرجع نفسه: ص 40.
- 37- المرجع نفسه: ص 41.
- 38- منذر عياشي: مقدمة مقال منحل إلى التحليل البنوي للنص، ص 11.
- 39- سيد بطون: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التفسير)، ص 38.
- 40- رولان بارت: منحل إلى التحليل البنوي للنص، ترجمة منذر عياشي، ص 33.
- 41- المرجع نفسه: ص 37.
- 42- المرجع نفسه: ص 38.
- 43- الطيب ده: مبادئ السانويات البنية (دراسة تحليلية استعمولوجية) دار القصبة للنشر، الجزائر (نط)، 2001، ص 100.
- 44- منذر عياشي: مقدمة مقال منحل إلى التحليل البنوي للنص، ص 18.
- 45- المرجع نفسه: ص 20.
- 46- المرجع نفسه: ص 20.
- 47- حد القادر شرشار: تحليل الخطاب المردي في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة المواقف الأدبية، العدد 377، ليل 2002.
- 12- رولان بارت: منحل إلى التحليل البنوي للنص، ترجمة منذر عياشي، ص 34/33.
- 13- جوناثان كاتر: التصدير الذي حص به كتاب جرار جوييت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معصم، عبد الجليل الأودي، عصر حلي، ص 24.
- 14- سيد بطون: المصطلح المردي العربي قضايا واقتراحات <http://www.yaktine-said.com>
- 15- جوناثان كاتر: التصدير الذي حص به كتاب جرار جوييت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معصم، عبد الجليل الأودي، عصر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 24.
- 16- عدنان نزل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.
- 17- تزيافان طودروف: مقولات الحكى الأدبي، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة لفاق، المغرب، 1989، ص 31.
- 18- المرجع نفسه: ص 31.
- 19- إميل بنطيس: مسائل في اللسانيات العامة، نقل عن السعيد هاشم: مصطلحات السرد والخطاب (مقاربة بين النظرية الغربية والنظرية اللغوية العربية القديمة، مجلة الهرز، طياري، 2002، ص 29/27).
- 20- تزيافان طودروف: مقولات الحكى الأدبي، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا، ص 32.
- 21- بريس توماسكي: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي: ترجمة إبراهيم الفطوب، ص 180.
- 22- سيد بطون: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التفسير)، ص 65.
- 23- حد الله إبراهيم: المنهج المردي (مقاربة في التنصيص والرواية والدلالة)، ص 158.
- 24- بريس توماسكي: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الفطوب، ص 180.
- 24- تزيافان طودروف: الشعرية، ترجمة شكري السيفوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1980، ص 32/31.
- 25- جرار جوييت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج): ترجمة محمد معصم وعبد الجليل الأودي وعصر الحلي، ص 25.

26- المرجع نفسه: ص 25.

البوح في الأرض الحرام

تقصيدة الفائز الأول بجائزة مقدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العنبي

التبويب 2010-34

هَلْ
فَرَمَنْ دَمَكُم دَمِي
أَمْ أَنَا...!!
أَدْخَلْتُ دُبُونُ الرُّشِيدِ
مَعَ الرُّقِيَّةِ وَالْمَوَالِي وَالْعَبِيدِ
مَقِيدًا بِهَذَا بَيْتِي..
وَنَظَرْتُ لِلْعَرْشِ الْمَقْدَسِ
مَا وَجَدْتُ رَشِيدَةً..
وَأَشْلَنِي "مَسْرُورٌ" بِالْوَجْهِ الْمَكْهَرِبِ
قَانِلًا: غَدُ حَيْثُ كُنْتُ مَغْنِيًا
وَدَعِ الْهَتَافُ مَعَ الْهَذَا
لِأَهْلَةٍ..
مَخْرَجَتْ مَرْوَعًا بَةً..
أَهْدَى وَأُتَدَخَّ الْخِيَانَةُ
وَالْعَرُوشُ الْمُسْتَرِيحَةُ
بِالذُّمِّ...!!

هَلْ فَرَمَنْ دَمَكُم دَمِي
-يا إخواني-
أَمْ أَنَا...!!
حِينَ اصْطَلَى الطُّوفَانُ فَرَقَنَا
لِنَحْلُلَ فِي الْمَرَاثِي تَائِهِينَ وَحَائِرِينَ
بِمَا يَكُونُ وَمَا جَرَى...!!

هَلْ
فَرَمَنْ دَمَكُم دَمِي
أَمْ أَنَا...!!
أَدْخَلْتُ قَهْرًا فِي
عِرَاءِ غَرْبِي..
وَصَرَحْتُ مُوتِنَا بِكُمْ..
أَهْذَى كَرِّ قَاءِ الْبِمَامَةِ
بِابْتِسَامَاتِ الْأَفَاعِي
وَأَفْتَرَاءِ اسْتِخْبَاطِهَا غَايَاتِهَا -
فَغَدَوْتُ فِي الْهَذْيَانِ تَأْوِيلًا
لِأُزْمَةِ الْعُمَى...!!
يَتَغَمَّلُ "السِّيَابُ" أَغْنِيَنِي بِدَمْعَتِهِ..
وَيُمَهِّرُنِي مَفَاتِيحُ الْبِلَادِ لِكِي أَسَافِرُ
فِي حَرَاقَتِهَا..
وَأَبْحَثُ عَنْ مَوَائِقِ تَوَرُّخِ صَرَخَتِي
فَأَعُوذُ مَغْتَرِبًا بِلَوْعَةِ جَذْبِكُمْ -
كَخَيَالٍ غَيْبٍ بِالْفَجِيعَةِ قَدْ هَمَّى...!!

هَلْ فَرَمَنْ دَمَكُم دَمِي

البوح في الارض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المتعم محمد عبد المتعم العتيبي

التهنين 34-2010

ونظّل نَسألُ هل تُرَى -
-بغدادُ أختُ الموتِ
أمُ بغدادُ أختُ القاهرةِ؟! !
-بغدادُ أختُ الموتِ أمُ
أسطورةُ الزمنِ المضيءِ بأمله..
وحفيدةُ الوهجِ المبتلِ بالرسّالاتِ التليدة
والنجومِ السّاهرةِ.
جاءتْ نَحْنا كمنّا بأشلاءِ الطفولة
والهياكلِ
والحرائقِ..
رُدّها "مسروور" بالوجهِ المكْهَرِبِ
أمرًا بدخولها ودخولنا
في الليلِ..
مؤتمرين بالنجوى-
كمن يجلو السّهامُ مع السّيوفِ لكى ينأى..
وما رمى!! !

هلُ فرّ مَنْ دَمَكُم دُمي
-يا إخوتي-
أمُ أنما..
أجلستُ للشّاشاتِ
مَبَسِّمًا لموتى..
عندما خدعُ الصّباحُ شَمْسُوءَ
ومضى سريعا بالجيشِ المستبعدةِ
والجيشِ المستعذةِ
والجيشِ النّائمةِ.

هل فرّ مَنْ دَمَكُم دُمي
-يا إخوتي-
أمُ أنهُ آوى إلى وهمِ لِيُغَصِّمَهُ
ويُعمِّمُ اللَّيالي باردا..
ويدوقُ في أوطانهِ تغريبةَ السّجنِ الكبيرِ..
فيهندي شَقًّا بصورهِ ما كبرِ
ni.ebeta Sakhrat com في شمسهِ..
وينجلي فرحا بغيَمِ سادرِ
في غيَةٍ..
ويُجِفُّ مأخوذاً بنزفي
للصّباحاتِ القَتيلةِ والجراحِ القادمةِ.
ويقولُ دوشا:-
لَمْ تَعُدْ لِلصّوْتِ آفاقُ تُصادَقُ..
ولَمْ يَعُدْ البَراحُ سوى خيالاتِ
تُبرِّدُ للخيانةِ سَعْيُها..
فنَعوذُ من قهرِ
إلى قهرِ

البوح في الارض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العنبي

الطبعة 34-2010

يَحْرُزُ قَهْرُنَا..

أَوْ حَزْنَةَ..

وَتَسَاقِرُ التَّجْوَى بِنَا..

فَارْعَى صُرَاخَكَ فِي الْبِرَاحِ..

فَنَرَى الْجَمِيعَ مُسَلِّمَةً

حَنِ الْمَسَاءِ إِلَى الصَّبَاحِ-

هَلْ فَرُّ مَنْ دَمَكُمُ دُمِّي

بِشَارَةٍ وَمَقَاوِمَةٍ.

هَلْ قَرُّ مَنْ دَمَكُمُ دُمِّي

-يَا إِخْوَتِي-

-يَا إِخْوَتِي-

أَمْ أَنَا التُّفْعُطُ الَّذِي

أَمْ أَنَا فِي قَدْ غَابَ فِي سَكَرَاتِهِ؟!

قَدْ ذَابَ فِيهِ..

أَمْ أَنَا سَيِّقٌ مِنْ سَكَرَاتِهِ؟!

فَاوْقِفْ الْأَحْلَامَ فِي دَفْقَاتِهِ..

وَتَفَرَّدَ الْجَمْرَاتُ فِي حُرَّاتِهِ

وَانْدَاخَ مَاءُ آسِنَا مُتَجَهِّزًا فِي صَمْتِهِ

وَيَغِيضُ مُزَلَقًا نَكْمَ

مُتَخَذًا بِنَجَاتِهِ..

يَطْوِي الْغُيُومَ السَّادَاتِ

مُتَجَرِّدًا مِنْ كُلِّ أَسْمَاءِ الشُّجُورِ الْمُسَلِّمَةِ.

وَيَهْجُرُ الشَّجَبَ الظَّلَامَ.

وَدَعَا الْغَزَاةَ الطَّلِيحَ لِرَشْفَةِ الْفَرَحِ الْحَزِينِ

يُهَيِّبُ الْخَطِيءَ أَقْدَامَهَا..

فَاتَضَجَّتْ لَفْطِي مَرَاتِهَا..

فَيَعَانِقُ النَّيْلُ الْفَرَاتَ..

وَجَاءَ الْمَوْتُ مِنْ سِرٍّ يَكْفِي

وَيَنْبِشُ الْغَضَبُ الْحُرُونَ

بِأَعْلَامِ الْهَزِيمَةِ-

جَرَّاحٌ أَسْلَتَنِي..

مِنْ عَمَّانَ إِلَى الْرِبَاطِ

فَتَبَسَّمَ الطُّفُولَةُ فِي حِزَامِ نَاسِغٍ..

إِلَى الرِّيَاضِ الْمُطْلَمَةِ.

وَتَطِيرُ أَشْلَاءُ الْحَقِيقَةِ

وَيَقُولُ مَوْتِي-نَاصِحًا أَحْيَاءَهُ-

بِالْيَقِينِ الْعَرِّ.

(مَنْ لَمْ يَمِتْ بِالسَّيْفِ)

تَشْرِنِي عَلَى شُرَفَاتِ بَابِلَ

مَاتَ بِصَمْتِهِ

دُونَمَا أَلَمِ..

البوح في الارض الحرام

قصيدة الفاتر الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم الطنبي

الطبيب 34-2010

فَتَحَرَّسَ فِي الْمَحَافِلِ كُلِّ السَّنَةِ الْكَلَامُ.

هَلْ فَرَّ مِنْ دَمَكُمُ دُمِّي

- يَا إِخْوَتِي -

أَمْ أَنَا خَضُونَا -

أَفُولْنَا..

أَمْ أَنَا بِلَادَنَا -

سَجُونَا..

أَمْ أَنَا بَرِيقُنَا -

خُفُونَا..

أَمْ أَنَا خُطُونَانَا -

سَكُونَا..

أَمْ أَنَا غَنَاقُنَا -

نَوَاحِنَا..

أَمْ أَنَا عِيُونُنَا -

عَمَاقُنَا..

أَمْ أَنَا أَجْسَادُنَا -

ظِلَالُنَا..

أَمْ أَنَا فِي عَدْلَانَا -

ضَلَالَانَا..

أَمْ أَنَا.. أَمْ أَنَا.. أَمْ أَنَا..

مَا عَدَّتْ أَدْرِي

مَنْ يَمُوتُ الْآنَ

أَوْ مَنْ سَيَقْتُلُنِي غَدًا..

أَوْ مَنْ سَيَقْتُلُ قَاتِلِي

عِنْدَ انْتِلَاقِ الْبُوحِ

فِي الْأَرْضِ الْحَرَامِ.!!

هَلْ فَرَّ مِنْ دَمَكُمُ دُمِّي

مَتَدَفِّقًا فِي لَيْلِ أَوْرَدَةِ الْخَدِيدَةِ

وَاهِمًا بِنَجَاتِهِ. ؟ !

أَمْ أَنِّي

- يَا إِخْوَتِي هِيَ الْمَوْتُ -

قَدْ أَذْخَلَتْ قَهْرًا فِي

عِرَاءِ عَرُوبَتِي..

لَأَطْلَعَ أَسْأَلَ مَنْ أَكُونُ

وَمَنْ أَنَا. ؟ !

طُوبَى لَكُمْ يَا إِخْوَتِي طُوبَى لَكُمْ.

مَا فَرَّ مِنْ دَمَكُمُ دُمِّي -

لَكِنَّة..

نَهَمَ الْقُرُوشِ الْمُسْتَبَدَّةُ لِلتَّصَافِحِ

بِالرُّؤُوسِ

وَلِلتَّالِيِ بِالْكَوْتِ وَلِلتَّصَالِحِ بِالْخِصَامِ.!!

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء... واقع مر وأفاق مستجة

الأستاذة: انشراح سحدي-الجزائر-

الورشة

التبيين 2010-34

قال القاص الدكتور محمد شنوفي إن واقع أدب الطفل في الجزائر مزر ومترد، مرجعا ذلك إلى جملة من الأسباب كازمة النص، النقد، النشر، التوزيع والمقرونية، وغيب الرسامين، وتحدث آخرون عن واقع هذا الأدب في ظل الراهن الجزائري غير المستقر نسبيا وذلك خلال الندوة التي نظمتها مجلة التبيين.

وأضاف القاص الدكتور محمد شنوفي في مداخلته أن الجزائر تقتصر إلى مشروع ثقافي، من شأنه مواكبة أدب الطفل العالمي، بالرغم من أن أدب الطفل العربي يتأثر به كما يتأثر بالأدب الأجنبية بهدف ذات خصوصية، وتأخذ في التي تتوجه إليها -الطفولة- وفي الاعتبار منها النقد التربوي يكتب للطفل أن يكون مبدعا وأن الحديثة من الناحية العملية، إذ



د. محمد شنوفي

العالمي ويعد حتما إلى التيسير لهذا التراث للطفل وتتقنه بما يلائم سنه ويترك ما يمكن أن يتعارض مع القيم التربوية الحديثة ونحن نتحدث عن القيمة فإن النقد المتابع لأدب الطفل هو في الحقيقة من يوجه المبدعين آلة المنظومة القيم التي ينبغي أن ينظمها هذا الأدب حتى لا تنحصر في بعض القيم التقليدية مثل إشباعه بقيمة الكرم والشجاعة وحب الأسرة، والإيثار، فكما يقول عالم التربية "لايت" هناك أكثر من 49 قيمة يحتاجها الطفل كي ينمي شخصيته من الناحية الاجتماعية والنفسية.

الكتابة عن الواقع الاجتماعي، هي في الحقيقة محل خلاف في وجهات النظر وهذا طبعا راجع إلى المنظور الفكري والفني الذي ينتمي إليه، ويؤمن به كل مبدع وهذا ما يعكسه في الحقيقة مدارس الفن والأدب، فطبيعة التعامل مع الواقع مثلا تختلف من المدرسة الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية التسجيلية إلى الواقعية الحديثة، وهذا يعني أن اقتراب النص الإبداعي من الواقع الاجتماعي من حيث المشابهة أو التطابق تختلف من مدرسة إلى أخرى وفي نظري إن التعبير عن الواقع لا يقتضي بالضرورة التعبير الصريح والمباشر وإنما يفضل التعبير للضماني من الواقع لأن الإنسان عادة والطفل على وجه الخصوص

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء... واقع مر وأفاق معتمة

الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائري

التبيين 34-2010

الورشة

ينظر من الوعد، وبالتالي فإن طرق التقييم بطريقة ضمنية أفضل بكثير من طرحها بشكل صريح، وهذا الطرح الضمني للتقييم والأفكار يجعله أكثر تأثيرا وأكثر قبولا من الطرق المباشرة، ثم إن هذه الرؤية توفر للنص الأدبي بعدا جما ليا وتجعل النص الأدبي أكثر بقاء لو خلودا. ولما عن الأفاق المستقبلية، التي يراها شوفي، إحدى الطرق الناجعة، لامتصاص الأزمات والمطبات، التي يتخبط فيها أدب الطفل، فتكمن عموما، في ضرورة الصناعة الجيدة للكتاب شكلا ومضمونا، وكذا تزويد مختلف أنحاء الوطن بمكتبات عمومية وخاصة وأخرى متنقلة، إضافة إلى النظر للأدب كمؤسسة اجتماعية، مكونة من الأدباء، للكتاب، للقراء، المخرجين، الرسامين، والمبدعين، فضلا على الروابطات، والجمعيات، وكذا النوادي الثقافية وغيرها.

وفي مداخلتها قالت الأستاذة والباحثة لمياء بلعوجة من جامعة الجزائر أننا عادة ما نتصور أن الكتابة للطفل أمر هين، وإنما هي تستند على مرجعية فكرية ثقيلة يستزيد بها من يكتب للطفل في حين أن الدراسات النفسية أثبتت أن الطفل كائن متفلسف بامتياز من حلال الأسئلة التي يطرحها وهو يحاول وهو يحاول أن يبني فكرته عن العالم الذي وجد نفسه فيه، ومسؤولية الكثير لا تأتي في فرض صورة ونمط معين على أساسه سيتلقى واقع، ولكن هي مساعده على التلقي المشفوع بالكثير من الحرية التي سنفتح آفاق الإبداع والتجاوز عند الطفل الذي سيصير رجلا، حتى يحين وقت الإبداع وهذه بالضبط فكرة التجاوز وهذا ما يشغل عليه مفكر مثل عبد الوهاب المسيري الذي يؤكد أنه وبعد مشواره الممتد مع الفكر أن أية محاولة جادة لتكريس التميز وتشجيع التجاوز والإبداع لن تكون ذات بال إلا إذا ركزت ليس على البالغ المتعل بالأمعاج الملفوظة المركزة ولكن بالتركيز أساسا على الطفل هذا الكائن المتفلسف بامتياز، ومشروع الكتابة للطفل عند المسيري يؤسس فكرة التجاوز من خلال الالتصاق مع النصوص الكلاسيكية المنمطة ونرافق انتظار المتلقي من خلال استنتاج البسيط، فنه في النهاية يمكن أن يكون مال الشخصيات الكلاسيكية مختلف في أذهاننا.



أ. لمياء بلعوجة

ومن جهتها قالت الباحثة نعيمة تواتي المختصة في أدب الطفل أنها لاحظت أن الدراسات حول أدب الطفل هي دراسات مشوشة ومسطحية لحد ما لأن اهتمام الدارسين يدور حول جنس أو جنسين من الأدب، والتركيز يكون غالبا على القصة دون الشعر أما المسرحية فهي منصبة حول مسرحية الظل من حيث الدراسات، أما بالنسبة لقضية الأدب في حد ذاته نجد قصة الطفل للجزائرية، هي قصة متعددة الموضوعات، إذ نجد ما هو

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء... واقع مر وأفاق معتمدة الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائري-

الورشة

التبيين 34-2010

مستخلص من التراث الجزائري "بنت السلطان" بقرة ليتامي" لـ"ونجة"، وغيرها من القصص المتجذرة في التراث أما بالنسبة لتوظيف التراث فهو توظيف حديث في أدب الطفل عكس أدب الكبار وهذه بادرة حسنة بالنسبة للشعر، أنا شخصيا لم اطلع على لشعار الجزائرية فيها توظيف للتراث أو الموروث فالتوظيف عادة جاء في القصة الشعبية وليس الشعر، أما مسرحية الطفل فهي مغيبة وإن بدأت الأقلام تتجه نحو جمع بعض المسرحيات للأطفال ولكن تبقى مجرد أعمال أدبية غائبة في مسرحية الطفولة، هذا بالنسبة للأدب، أما بالنسبة لتوظيف المناهج في الدراسات فيطبيعة الحال هي منصبة حول أدب الطفل وتعتمد على القيمة ودراسة المضامين -دراسة فنية- وبما أن حقيقة الحال الاعتماد على مناهج أخرى تناسب بشكل كبير أدب العصر -المنهج الموضوعاتي- الذي يناسب باتجاهاته الخمسة يمكن أن يساهم في إطراد الدراسات في هذا المجال. وتطرق الباحثة إلى نقطة الكتابة العشوائية في الجزائر لأن القاص يكتب في غالب الأحيان في مرحلة عمرية معينة ولا يحدد هذا التقسيم العمري بالنسبة للقاص، والمفروض أن يتم فيه تقييم القصص الموجهة للأطفال قبل مرحلة التمدرس وهذا يعتمد على الوسط -العربية والأم- ثم مرحلة ما قبل المراهقة لأنها ذات خصوصيات، المرحلة الأخرى هي بالكتابة للمراق الذي مازال يحبر في كثير من الأحيان لطفلا.



د.عمار بن زايد

وركزت الباحثة نعيمة تواتي على اعتماد هذه التقديرات العمرية في للكتابات الجزائرية شأنها شأن تحديد الدراسات القيمة فماذا تقدم القصة من مضامين للطفل حسب المرحلة العمرية؟ وأشارت إلى نقطة أخرى متعلقة بالإخراج الفني حيث نلاحظ أن إخراج في الجزائر لا يمكنه مقارنته حتى بالإخراج في تونس أو المغرب فالإخراج الجزائري رديء لا يشجع على المطالعة وحتى توزيع الألفاظ فهو مكثف جدا وهذا لا يشجع على المطالعة بالنسبة للطفل.

بينما تحدث الدكتور عمار بن زايد من جامعة الجزائر في مداخلته عن بداية أدب الطفل في الجزائر إذ قال صار الاهتمام بأدب الطفل منذ بداية السبعينيات وهي بداية متأخرة نسبيا وبإيعاز من منظمة اليونسكو التي تهتم بالطفل وما يشبع رغباته من اللغة وتربية الجمال، واهتم بعض كتابنا بالطفل وكتبوا له وخاصة الشعر والقصة القصيرة ولكن هؤلاء الأدباء تفاوتوا في قدراتهم على فهم نفسية الطفل والموضوعات ومعرفة تلك تفاوت في المنتجات وأحيانا في القدرات الفردية، وفي تدريبي في محور الشعر يمكنني أن أقول إن الشاعر الجزائري الذي كان يقرب إلى لغة الطفل وطبيعته وموضوعات اهتماماته هو محمد

ادب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء... واقع مر وأفاق معتمة الأستاذة: انتشارح سعدي-الجزائر-

الورشة

التبيين 2010-34

الأخضر -الساتحي الكبير- في ديوانه "ديوان الأطفال" الذي عني فيه بموضوع المدرسة والكتاب وعلاقة الطفل بالمعلم والتي هي علاقة مودة والتي تجعل الطفل يحب المدرسة ويستقبل العطلة ويحن إلى المعلمة بنصوص نفسية تربوية تشعر بأن العلاقة لكبر من التعليم وإنما علاقة حياة، وهذا محفز على التحصيل والتعليم والبحث على التفوق وكل هذه الأشياء موضوع الفصول محفوظة قصائد صغيرة تتحدث عن الفصول وتتكلم عن مزايا كل فصل بشكل إيقاعي في ديوانه والشهادات المضاهية له يبين مزايا كل فصل وجماله، وموضوع يعنى بالمناسبات الوطنية والدينية في هذه المناسبات كالدخول المدرسي إذ يحبه في المحفظة والأدوات والمدرسة والمعلمة، أما الشعراء الآخرون يمتازون والشاعر الأقرب إلى الساتحي هو الشاعر بوزيد حرز الله.

اطلبوا الأعداد السابقة لمجلة التبيين من الجاحظية



من غير اثر يذكر

- بول شافول - شاعر وناقد من لبنان

التبيين 34-2010

قصة

يتفرق يلتئم بلا سبب. ولهذا كان عليه أن يحمي ما خسر (قبل أن يعود إلى المقي) ثم أن يحمي ما لم يخسره (ولم يربحه) بعدما يعود إلى المقي. ولهذا كان عليه أيضاً أن، ينتظر ما لا يمس القعر والعنمة فيتحرك ما يحشى أن يتحرك من قسما الآخر الذي يشرب فنجان القهوة إذا رفع إلى شفتيه، ويفادر قبله وبعد أن يهيم بالمغادرة، ويرخي ظله أمامه إذا مشى في الشارع. ذلك أن الجزء الآخر من الجسم (أو الأجزاء الأخرى من الأجسام سنان) القسم المرسوم بالجهل والغفلة واشتداد الغماء والالتباسات والعجز ملتقى ما يتأكل وما يتهازأ وما يتشكل من عفونة الشتات وما يتكاثر من أسماء وأوبئة وسמות لم يعد له سوى أن يستقيها على خواهيها، وعلى ما لم تستببه في وجهه، وقسماله، وأحشائه، من تضارب، وتقاسم، ولا كيف له أن يقبل أحبانا أن يأتي (أو يطفئ) معه الآخر سواء، غافله أو سبقه أو اختلس ما عنده وما فيه...

...وهذا ما يباغته على غير دراية واستعداد. وعندما يكون له أن يلمحه وعلى بُعد، فيعني أن علامات كثيرة مجهولة الإقامة، والوشم، والترتيب تطفح على جلده، من بشور، وورم، وبقع، ولطفح، وحتى زيوت صافية، تسيل على غير مطارحها، وأخاديدها، ولا من ينادي، أو يضطلع برسالة. كأنما جروح صامتة، في كل جهة، وصفاءات مكلومة بلا مألوفها، وندوب كفلت دماها القديمة، على غير تواصل، وعلى غير ما يُميد الأمور إلى مجاريها المطلقة. بين آخر قائم على أو شامه، وآخر على قابلية للمغادرة بلا أسف، وعلى غري يُنبه إلى المقتلات الأولى بين الألوان وصنائعها، والاختبارات ومسالكها، والأنهر وما تضخه من نفايات قابلة للحياة أو للتمثل في أي لحظة وفي

بلا جلية ولا صدى ولا شفقة انهدمت عليه كذلك أنحاء وطقوس. الضواحي والأحياء المكتنزة والجنود وسيارات الإسعاف. جبال من الأجسام حطت عليه. فقد كل اتصال بما حوله. صار كتلة غائبة من هذه الكتل الغائبة. حتى عندما راحت تخف هذه الأحمال عنه شيئاً فشيئاً تحولت غيوماً غائمة من التبن والقش والروث اجتاحت وجهه وفمه وعينيه وشعره. كأنما خفة الموتى. خفة الآخرين الذين يعرفون (أو لا يعرفون) متى يأتون ومتى لا يأتون، متى يحيون متى لا يحيون. متى يقتلون ومتى ينقلون. وعندها أحس يبرد في مفاصله، سرى حتى شفتيه فصمته. الصمت البارد. صمت الخجل ربما أو الخوف. وأحس بأن كل ما تداعى عليه من ضواج وأحياء ومهين وأجراس وطيور وأشخاص وتبين وروث يطلع منه هذه المرة على دفءات لمزيد من الألم (إنها من علامات الآخر؟ هذه!) من أصابع قدميه التي كأنها سالت في سيرورة ملتبسة وتجوفت ومشتاخرة اتسع لينزف ما يذكر بالحنين القاطع وما يصنع الأحياء عندما لا يرقون، فألى عموده الفقري الذي استطال ثم فرقع وطرق بظفاه ولحمه لينسرب منه ما يذكر بالسير والآخرة والقعود والنوم والمشي على حد الكلام الخطر والسقوط الواطئة: ماذا دخل إليه، ماذا خرج منه. (من علامات الآخر). وماذا ينتظره...

...ما ينتظره انه، وعلى غير توقع، ظل باهتاً كالظل الذي فتح عليه هذه الهاوية وهذا عليه الجبال، فكانما قسمها أجزاء وذرات ثم جمعها بخرقة البهلوان وبدقة الكيميائي (نفايات ثرية بالعدم). لكن ما يجمعه يتفرق من توه. وما

من غير اثر يذكر

- بول شانول - شاعر ونافذ من لبنان

التبيين 34-2010

قصة

الأخر، وفي العديد من المناسبات تعادلا جنباً إلى جنب، ظهراً على ظهر، ملبساً على ملبس، وقبعة على قبعة... لكن حتى في هذا التعادل ما يوحى الريبة والتمويه وإمّارات لا يقدر عليها إذ كيف له أن يتحمل أو يتصور زمناً على زمن وأمكنة على أمكنة، وموتى على موتى، ومصحات وتوالم غير منفصلة وغير ملتزمة.

ولكن هل تم فصل التوأم عن غريمه، والحاسة عن ليها هنا أراد بإصرار أن يمتحن مغزى الأمور: إفشخ إلى الأمام: هل فشخت بدم أم بالنتين أم بعشر. فشخ ولم يتأكد: فشخته كانت صحيحة لكن النتيجة مبهمّة. تنفس الصعداء: هل تنفس بمنخار واحد أو بعدة مفاخير. تنفس لكنه لم يتمكن من الركون إلى حكم واضح لا بكمية الأنفاس ولا بعدد المناخير ولا الرئات. والنتيجة يمكن أن تؤجل على الأقل: أنظره جيداً: هل نظرت بعينين النتين أم بعين عديدة: الرؤية شبه واضحة لكنه لم يتأكد ممن كان ينظر؟ وهكذا راح. يقيس الأشياء والأعضاء والأنفاس الواحدة تلو الأخرى بمقاييس مضلّة ليرى عجزه (أو توأطوه) عن الفصل في هذه الظواهر والأمزجة المائنة والهوائية والصلصالية والضوئية، وحتى في مرأى النجوم والطابع والأشياء الميئة والنوم وحتى العدم.

بدت له هذه الأمور سديمية تتمازج في فضاء بلا وزن ولا جاذبية كالكلام والنوافذ والليل واللحم والماء، وربما استعذب ذلك لو قدر على حلّ بعض

أي مكان. لهذا ربما بدا له أن ما قد يفعله ولا يفعله ليس بلذي جدوى، وأن بدا في عينه ذا جدوى، ومروعة، واستسلاماً للطابع، والمقادير، ونزق الآلهة، وسموعها الرضيعة. هذه العمليات الحسابية المعقدة، لا يمكنه أن يحلّ رموزها، ولا جغرافياتها، ولا تراجيدياتها الكامنة وكذلك لا يمكنه أن يزيد عليها تعقيداً فربما فوق فهمه.

وما يتجاوزها، أو ما بعض شاشات المطلق وعداداتها، بالنفي، والتجهيل، وعدم الفهم لكنه، مع هذا لا يعرف إذا كان عدم فهمه يسهل الأمور أو يعرقلها.

لكن هذا قد يزيد الأمور غربة عما حواليه، والتباساً عما فيه. خصوصاً عندما، ومن باب الاستياء ربما، يقارن بين الجسم وما فيه، وما بين الداخل وما منه. (أجولة كما يقال، أو مرئية ممّوّهة في أفضل الأحوال) ولعلّ ما يربكه عدم استطاعته التمييز، وفي أكثر من مناسبة، بين هذه الأعراض والأسماء. وقد يعني ذلك أن ما يلتبس عليه بشدة يزداد التباساً بأشد. وهذا ما يخفيه في أعراض الآخر والخ... ذلك أنه، ومن خلال تهيؤاته ومدنواته، قد يكون الآخر في كل هذه الأغراض، فيكون الجسم وما عليه، ثم يكون ما على الجسم وحده. ثم يكون الجلد عارياً حتى من العظام. مما يؤدي إلى مغالطات لا يستطيع تداركها أو اللحاق بها. من هنا جاءه فكرة أن الآخر دائماً أمامه. لكن هذه الفكرة بعدما راجعها بدت مبتورة: لأنه سجل أحياناً كثيرة سبقاً على

الأعراض. إذا اللعبة. الدرامية. أيضا: نكسي دمك إذا ليبل نحر. ها هو الدمع ملء الأكف! وعندما يبل نحر تلبل بالموتى. وبانصاف الموتى. وكذلك الأحياء وهم طالعون من يريق دمك أم مترجلون عن خوفك. إذا فلنلعب التهرج: مونودراما بعدة أشخاص، وعدة أشخاص بمونودراما: أعطني أنوفك. إذا هات آخر فوق آخر، ربما أنوف شميم الهزل والبكتيريا وعطور الاستعراضات الباذخة. إذا: فلنلعب: قبعة تحت بيضة، بيضة في ميزان العدالة، ديك فوق يبيضين تحت نهر فوق جبل فوق نقابات غنية بالبروتين: قبعة تطير أو تحمل تنجحة أو تنزل مطراً أو تخلع باروكة عن شجرة ألزت هيمه. وماذا: قبعة تحترق فوق الرؤوس فجأة. (المعجزة الآتية من عند الرب. هلوليا) إذن فلنلعب الموت (لا للموتى!): نقابات تقسم فيها الأزواق وطرق الخلاص والأبدية. إذا الموت فليترجع: ويتحرك الموتى بعده أو قبله يدورون كساعات طويلة من الأجراس ولا يعلمون وإذا علموا ارتفعت أحجياتهم في عيونهم توسلاً وعنفاً. ها هم وراؤك. تعدهم بأنفاسهم القاطعة، بمبارد أبصارهم حملة مشاعل تضئ مواربة ما في الحقائق الكبرى (النقابات تتكرر إلى الأبدية) وعندها يحتجون في جحيمهم ولهاثهم ومرضى أعمارهم في أحضانهم:

ثم لعبة: يستند الحجر إلى الحجر، الظل إلى الظل، البرتقال الفاسد إلى البرتقال الفاسد، الجنينات المبدورة في الهواء الموبوء: مبات قد

الغز ولو بنسب ضئيلة. ولهذا كان عليه أن يواجهها بمنطق آخر، أو بغير منطق آخر فيتلصص ملاصق هذه التخوم المتضاربة. فتداعت ملكائته الآمنة وغير الآمنة: دال: يعني البقرة إذا طلعت من عنق الزجاجة. (جيد) نون شكسبير يدخل إلى ملحمة هوميروس وبفوز برأس ريتشارد الثالث (جيد) السطح هناك: نساء يندبن أمواتهن بشجاعة فائقة. الليل: بيضة تفقس على أرقك النهر: قسوة العدو بلا طائل.

لحظات بديهية خاصة على اختلافها وتناقها. مع هذا ما كان له أن يقف بهذه الحيادية إزاء ما يتخطاه بلا إذن ولا فاعلة..

هل كان وحده؟ وكيف كان له أن يعرف إذا كانت الأمور والعناصر على هذا الصخب والتلبد والأشرطة المشوشة، ولم يستحضر من في وسعه أن يعينه على أخذ الأمور بلا مأخذ ولا قبول ولا تبيان. ربما الأنظمة المرعية يمكن أن تتولى فك الرموز لكن هذا الضعف من أين له ألا يعتبره من العوامل التي تحول دون إفراز الأحجام والأوزان والنفوس والمشايات، أو تحديد ما في البدائل والقرائن والظلال. ربما ليس ضعفاً، ربما من عوارض الطبيعة وربما من فائتازيا الافتراق والتلاقي على غير قصد أو إيصال وربما تبدو له هذه الأمور على ما يشتهي حقاً. ولكن ما يشتهي فعلاً؟ إذا اللعبة الميلودرامية جميعة الأضداد والطبايح شتية الدمع أو الصرخة أو وهن

من غير اثر يذكر

- بول شاول - شاعر ونقاد من لبنان

التبيين 2010-34

قصة

والنفضة وحماله المفاتيح. وما هي أنسابها فعلاً،
واليك، ومنك، وعلى تجرد من أمكنتها وأحجامها.
وماذا تفعل هذه العوالم: والآثار: متاحف الفضاء:
والرماد: الدمع: الخوف: المصائر الكامنة: جوف
المنفضة (مثلاً) سطح الجدران (مثلاً) لكن هل
من يصرخ بأصوات عديدة ولا تسمعه بأي إذن
مهددة وإذا سمعته لا تعرفه أو حفته أو نهفته
(سيان). وكيف لهاتين اليدين هن بالمقادير
والأوزان وقانون الجاذبية والاختراق: إن تمسكا
أي كائن أو غير كائن لكي تفلته أو يفلتها ثم
تأتي (من باب فقدان الأثر) أو لا تأتي ويأتي
سواها (من باب المغفرة)، أو تتكلم فيتكلم سواك
من دون أن تتكلم. إذاً ماذا: الاعتراف في
الأعداء والأوشام والمقادير ثم الخروج بلا أجندة
ثم المجيء: وفن يجيء عندما يذهب الآخر
(تساه طويلاً من باب الندم) أو يذهب عندما
يكون الفوات بلا مآثرة ولا ترك ولا خواء يذكر...

لا معان ولا أحجيات ولا حقائق: لكن يجتمع إلى
نفسه (فجأة) ولا يلتزم أصلاً. تجتمع إذا على نفسه:
المثيل الآخر حوله ثم الآخر غير المثل ثم حوله
ثم عليه والآخر أيضاً (يدري ولا يدري): نفس
الصعداء برهة. وربما كانت الطاولة (كشريك
مجهول) مستمرة مثله في نفس الصعداء. هو
يرتجل ما يشاء من المثل. وقد يرتجل مرات هذا
الأخير. (بلا تبادل أو توازن) وعليه وبدلاً من أن
يقف تهيباً استمر في جلسته تهيباً، واستمرت
الطاولة والكراسي والزجاج مثله ربما تهيباً. بغادر
وهو مقتعد، ويرجع وهو ميارح، يمد يده اليمنى
فتسبقه اليسرى، وعندما تمشي قدمه اليمنى تتوقف
اليسرى (صراع الأجناس ربما أو ذوات الموتى)،

تثير ضحك الموت (أو على العكس) ليستلقوا على
ظهورهم من شدة الهزل والقهقهات حديد
مشاعرهم.

فلنلعب الموتى إذاً: صفة واحدة تكفي لتدق
الكواكب أجراسها السوداء ..

صفة واحدة، وأياً، ولا تكفي أو تكفي، من سن
توليك دهشة ومرتببات، وتبز ما تحفظ خلفك
التواقد. كأن تفتح عينيك: للمرة الأولى، وبسبك
ما يدفع تحولاتك، وتدرجات تداعي أحوالك،
حتى من مومساتك، وقديسيك، ولهاقي، (وراءك)

وقطع الفترات، وحتى تكشف سجن أمام سجن
لتمتزج مخيلتك بما يعاينها، ويهاشها، فتكون أنت
من الآخرين وما بعدهم، ومن المتداعية
والسافطين، وعندما لا يكون لك حتى أن تبين
في نفسك شيئاً داخل شبح واسم فوق اسم ولقباً
يدفنه لقب وشجرة تفصل في أنسابها: فلا قسمة

عادلة في سموخ تتألف في أحشائك، ولا اقتسام
بغير القطع، ونزف الجذور وتساقط القشور، إنها
أسمائك عجلى إلى ما يفوتك، ولا هويات مدموغة
أو هويات سالحة بين الطقوس العابرة والمجن.
ولا حتى شيايات غير ممسوحة بشطور الأثم
وتعذيب الذات وتضمين الغفلة وترسيم الفوات.

...وعندها وفي هذه الانقطاعات الشتي كان له
بيدين أرلى من عينيه، أن يُطرق كأنه فنجان قهوة
قلب على عقبه. وإن يتنهه، ويعيد النظر بترتيب
الطاولة أمامه، وبوضع أصابعه وأفكاره وربياته.
الكرسي أمامه: الكرسي وراؤه. وهكذا الطاولات.

من غير أثر يذكر

- بول شاول - شاعر ونقاد من لبنان

التبيين 34-2010

قصة

...وهكذا يرى (أو لا يرى) ما يراه المنام في التانم (وغزيراً) أو ما يتوجه المندور في شقاء الجدران أمامه، عندما لا يجد من يغافله أو يراسله أو ينفيه بيد الرحمة. وهنا بدا له أن يكون من دون اعتراض (جدي)، «إلى آخره» (في صفحة ما من صفحات متشابهة) عندما يقرر (على غير يقين أيضاً) أنه ليس إلى آخره بالصوت والناشة والصورة، وأن ما سبق ليس ضرورياً أن يمتدّ بصله إلى فوق أو إلى ما قبل (بلا قداسة متوسلة) ولا إلى حينه: ولهذا التخلف من المتع المارقة ما يستحق اللعنة أو مجرد التجربة بشعور من بتقلت ولو لحظة لا يريد لها أن تكون لا من آخره ولا إلى آخره ولا بين بين لإجدها باطل بغير الأبطال. أو نسمة. أو قفزة في فراغ لا يصل. (تذكر وجهه الذي سقط قبل سنوات ولم يصل): الهاوية أيضاً لا تصل. عندها، وبجهود واضحة بالسة كاد يدعم: لكن قبل أن يُقرر دمة (أو التتين أو زهرة أو ورقة) أحس أن كثيراً من الدمع سال على الطاولات في المقهى وتحت الكراسي وفي المصاييح ومن اللحى والقمصان، لكن، وبقدرة مجهولة، جفت كلها فجأة بلا أثر. لكن في مثل هذه اللحظة لا يعرف لماذا حاول أن يتذكر لون عينيه: قُرب وجهه من الزجاج: العين اليمنى علية فاتحة والبسرى بلون الزئبق. هنا ينظر بلون عملي وهنا بلون الزئبق (الزجاج). لكن وُد (من دون إصرار) لو أن عينيه بلون واحدة. مرة أحب أن تكون زرقاوين لأن هذا اللون الأزرق يشبه الأفكار الغامضة، (هو ينظر بالأفكار أحيانا كثيرة)، والأفكار البيضاء وأحيانا صوت الغيوم (صوت الغيوم يطلع من العينين). وودّ

وهكذا يستمر في قعدته ثم لا تستمر معه الطاولات ولا الكراسي ولا أي شيء: وفي هذه اللحظة بالذات يتبدد كل أمل باستعادة متروكاته. لكن لماذا عليه الأسف عندما يكون له أن يقسم ما فيه وما عليه وما حوله من دون أن يسمي أو يصف أو يرسم أو يمتلك أو يتجرد. هذا ما أقض عينيه، شريحة (ملتبسة منه)، قطعة مهملة ليصير كل ما يبددها أو لا يبددها قدراً لا حول له ولا قوة ولا محجّ ولا قهقري... إلى ذلك الجمع الكليل والمتعب...

...أصخي جيداً إلى حركة التاريخ وتحولاته من طرق الأحذية. ثم كان عليه أن يفتح عينيه جيداً (هذا إذا قدر)، ويحاول ربطه صمت الملابس وألوانها وموديلات وقماشها، ليثير على علاقة بين الأقدام والملابس. لكنه عرف أنه قد يقع في التكرار، وقد يفوته ما للروائح والأنوف من وشائج وما يفوح في الشارع من أعقاب ملء الهواء ومن تداخل المارة بلا حساب: من البصاق إلى روث القطط والكلاب والصفير على الأرصفة، إلى المازوت، والمانغا والطور والأنفاس والأويونة والتلوث لتجعل كلها من الهواء كتلة صلبة تنفذ حتى إلى الفراز الطافحة: فالغريزة راحة سابقة. (من يدري)، والغريزة لأن مضروب بالفاكهة أو بالعرق أو بالصمت أو حتى بالقتل. كوكيتل روائح وغرائز وأفكار وموتى وأحياء. احتفال قاسي بما تولي أو لم يتول. احتفال بأثار الأجسام وهي تقطع غياباتها الكثة وأثقالها وهشاشاتها...

من غير اثر يذكر

- بول شاول - شاعر ونقاد من لبنان

التبيين 34-2010

قصة

مثل هذه اللحظات أن تستجير. بما لا يستجيرك
وعندها تمض عينيك على صوتك وعلى يدك
وعلى غيومك وتقف هكذا صنو ما يقف خلف
الموتى أو الحرائق، تقف كما يفوح الهواء برائحة
الدم.

وعندها يكون للساحات أن تنهض بأجسام
وجثامين تهاوش وتتناكح (في مثل هذه الملاحم
الكبرى) بأنفاسها وفروجها وأشلالها، كان تستعيد
معاني الحياة النبيلة، وعندها يكون لأشباح وظلالها
أن تجب في مثل تلك العمال المفتونة بالأبد، أن
تُنجب ما ينجبه الظلال من أبدان ومن أرحام
مفضوضة باختام وأوشام، معضوضة بذكرى
الانقذارات المفطرة، (القتل بلا نسب/ يقطع
الأسماء من أسمالها)... متشابهة بلا ذكرى أو
محفوظات.

أحياناً أخرى أن تكون عيناه سوداوين (يا للرهبية!)
لأنه قيل له أن لون العينين الأسود يشبه الأيام
الفالطة (والنفاح الموضوع على الطاولة) وقيل له
أن سواد العينين كأن تفتح النافذة وتبقىها مغلقة،
لكن مع هذا عاد واقنع نفسه بأن لا مانع لديه من
أن من قبول لون عينيه البني. وبدون تبرير شبه
هذا اللون باليديين إذا أمسكتا يداً أخرى
وافلتتاها. وقال ربما (متداركا)، قد يشبه البني
اللاشيء. (وهذا رائع أن تشبه عينك اللاشيء
وتتفران باللاشيء... إلى اللاشيء). ولهذا تمسك
ولو مؤقتاً بهذا اللون، وكاد يحبه: فالعيون تشبه
المدن والأرصفة والكسل وكل ما يخطر بالبال...
العيون تشبه الأشياء التي لا تراها.

تماما كما يفوح الهواء برائحة القتل (خليط
العشة في الماء صباحاً) وبأقوى من الموتى
(شميم قاسي في مثل هذه اللحظات الخصبة).
حتى عندما تفاجئك السماء بمثل غياب (بلا
عذر)، وحتى عندما تفاجئك غيوم، وليست غيوماً:
أيام ذابلة تمر بلا قصد ولا غضب وتحمي
اللمعان الجاف على الوجوه، وعلى أديم
البحيرات الكبرى عديمة الجثث والجثامين،
تلقها، بما يُشبع الأيدي والخناجر، إلى مكعبات
النفايات (الفيوم كمثل نفايات خفت فضلاتها)
وهنا عليك ألا تدهش بسماوات واسعة (مكتظة)
وبغيوم ليست غيوماً (أنفاس الموتى أعلى) وأنهر
ليست أنهاراً. غيوم تفيض من الأيدي تقص
الأجساد والشجر بأبصار قاطعة. وهكذا يمكن في

على إخواننا الكتاب أن
يصحّحوا مقالاتهم.

نصوص ما بعد الوحدة الألمانية



الأكيد أن الشعر الألماني والأدب عموما خلال الخمسين سنة التي تسبق الوحدة الألمانية وتحطيم جدار برلين الشهير لم يخرج عن عباءة "الإيديولوجيا" التي رهنّت مصير شعب بأكمله، ولو تعلق الأمر بشعبين من ثقافتين مختلفتين لكنت هذه "الإيديولوجيا" مركبا نصيا أو ظاهرة أدبية لها خصوصياتها ومكوناتها، وهذا لا يعني بالضرورة تهوينا من قيمة نصوص هذه الفترة، بل كانت نصوصا عالمية متجاوزة، خاصة وأنها امتداد لنبية الشعر العالمي وشاعر ألمانيا الأعظم "فولفجانج يوهان جوته" (1749-1832)، فقد حققت نصوص هذه الحقبة إنجازات وارتقت بالأدب الألماني مثل كتابات "هاتز باتدر" أو "راينر يونك"...

لكن المتتبع للمشهد الأدبي الألماني والشعري تحديدا، يجد رغبة ومتعة في تقصي نصوص مرحلة ما بعد توحيد الألمانية، هذه المرحلة التي يفترض أنها حملت تحولا على صعيد المتن والفكرة وحتى اللغة، وهو ما يقف عليه متلقي هذه النصوص بلغاتها الأصلية ببساطة لأن الترجمة تبقى غير قادرة على استيعاب واحتماء المحمول النصي، وبالتالي فإن الغرض من تقديم هذه النصوص محاولة تقديم بعض الأسماء المشكلة للراهن الشعري الألماني، وإبراز خصوصيتها الكتابية وتحولاتها بشكل أو بآخر..

الشاعر: "رايتر بونك" Reiner Bonack

من مواليد 1951، خريج المعهد العالي للآداب من لايبزغ. يكتب الشعر والممريح، وهو من كبار ممثلي قصيدة "الهايكو" في ألمانيا. صدرت مجموعته الأولى عام 1982 في برلين تحت عنوان "أمكنة". أما مجموعته الثانية "رأس في الريح" فقد صدرت عام 1987 في برلين أيضاً. مجموعاته الثلاث الأخيرة بدءاً من العام 1995 التزمت شكل قصيدة "الهايكو" ذي الأصول اليابانية. وقد حملت هذه المجموعات العناوين التالية: "هوء متوتر"، "الليالي الفضية" ثم "تلج للكتبان".

"نواح.."

لنت أيتها الجرّار الصديق	وأنا جالس على كتفك
الواقف على طرف حقل بور	أماوس فلأبداً زال لا يطعم خبزاً
هناك خلف الكتيب	ولا يجوز إليه أحد....
الملح يفترس موبعا شقوق معدنك	"أنا أعرف فقط.."
بعد أن تقاعدت عن حرفة الأرض.	لئن الحقيقة
متى توقفت عن العطاس بعد انتهاء العمل	ليمت حكاية خرافية
متى امحى من عينيك الملتفتين للخلف	ولن لا شيء ينتهي بسلام
ضياء أسراب النوارس	لا للتاريخ
إنك تغرق ببطء في عالم النسيان	ولا حتى القصص الجيدة.
فالأولاد يمرّون بك مرور الكرام	أنا أعرف فقط
بعد ظهر كل يوم في طريقهم إلى المرعى	أن الأموات
ليطعموا الأحصنة	هم أموات فعلا
أما أنا فأكتب أبياتي هذه	وانهم من مسافة أمة

الشعر الألماني المعاصر....

التبيين 34-2010

ثقافة سالمة

— وهو حقيقة أحياناً —

بلا صدى...

قشري ثقافة

عندما يرن جرس الهاتف

تكلمي بحيوية للشباب

لا تدعي الكبير يظهر في صوتك

والكبري هذا البعد الذي ينمو

ثم ينمو

بين بابين جارين

قشري ثقافة

والظري لديك كيف تنبلان

ثم تنبلان...

يتكلمون الضروري

ولا أحد يسمعهم.

لنا أعرف فقط

أن لحظة تغوص متراجعة تعب

في لحظة

يوم ثان

وعام جديد

ثم الحياة كلها تقريباً.

لنا أعرف فقط

أن كلمة

تمرق هاربة من ظلي

ترجمة د.وحيد نادر

اطلبوا هذه الكتب من الجاحظية



الجاحظية

الشاعرة: "سيمونيه فوس" Simone Voss

من مواليد 1967 ، خريجة كلية التربية جامعة "مجديبورج". تعمل معلمة ابتدائية. لها ثلاث مجموعات شعرية: الأولى صدرت عام 1998 بعنوان "المطر". الثانية بعنوان "مجنات البحث عن الماء" عام 1999. أما المجموعة الثالثة فكانت بعنوان حديقة الماء والتي صدرت عام 2000. إلى جانب الشعر تمارس سيمونه فوس القصة القصيرة.

"هسيس الورق الأصفر"

يصبحُ أحمر تحت يدي
إذ أبحث عليه في كل الأمكنة
عن بقايا أوراقه المحروقة
لكي أطبع عليها أختام بقايا خطي
أرسل الريح
وأصغرُ مستكرهُ رسائلي المجموعة.
" الغريب الجميل"
ضحكتك التفاحية الحمراء
ما أطيبها
أكل، ثم أنسى لحي أكل
حتى انفجر.
"صباح القمر الجديد"
تحت مونتر الفرو
وفي حديقة ثيابها الناضجة
تريدك أن لا تنسى
أن تنتظر في البيت وفي يديك القفل
"أنت القفل وإلك أنت الحاد"
تستطيع أن تمزق ثوبها الصغير
نقاً بيضاء كالثلج
أو حمراء كبتولات الورد الجوري.

ترجمة: د.وحيد نادر

الشاعر: "تورستن أولي" Torsten Olle

من مواليد 1965، يحمل الإجازة في التربية، وهو خريج معهد لايبزج للأدب أيضاً. يعمل الشاعر معلماً في إحدى المدارس الابتدائية في "مجنديبورج" ويرأس إلى جانب عمله اتحاد الكتاب منذ 1994. حصل الشاعر على جائزة جورج فيسر التشجيعية التي تقدمها حكومة مقاطعة — سكسونيا — أنهالت. للشاعر ديوانان مطبوعان: ديوان ثالث قيد الطباعة. الديوان الأول بعنوان "عبة انقطعت" عام 1994، والديوان الثاني بعنوان "تصف قلب" عام 2000. إلى جانب الشعر يمارس الشاعر كتابة القصة والمقالة الأدبية والقصة الخرافية.

حصة الرسم

المعلم ينظر من النافذة	يرسم التلاميذ حيوانات وأزهاراً
يرسم التلاميذ طرقاً وجدراناً	المعلم ينظر إلى الساعة
المعلم يتفكر عليهم	يستخدم التلاميذ فرشاة الرسم غير المناسبة
يستخدم التلاميذ ألواناً غير مناسبة	المعلم يخرج من القاعة ويشعل سيجارة
المعلم ينظر من النافذة	"المرّة الأولى"
الحيوانات المرسومة تهرب عبر الجدران	مكانك ما زال
وعلى الطرق تثبت الورود	فارغاً
المعلم يدخل	ما زال يوجد حجرٌ
ويختار لنفسه فرشاة رسم	واسمٌ
يمزج ألواناً بالألوان ويرسم على اللوح	ورقته
قلباً أحمر كالصدا	لا شيء غير ذلك
ثم يقول: هكذا يبدو الكوكب	
الذي قدمت منه.	
لا شيء إطلاقاً	تعيش حياتها الخاصة
لنت رحلت وغبت عن الطاولة	في ذكرتنا
وعن الفراش أيضاً	"ما الذي أردتُ أن أقوله لك؟"
إنها المرّة الأولى	

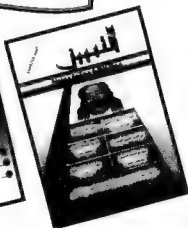
الشعر الألباني المعاصر....

ثقافة سألحية

التبيين 34-2010

حاوية للقمامة التي تفيض بما فيها
والأحذية المرمية في غرفة الجلوس
والزجاجات الفارغة على عتبة النافذة
والطاولات غير النظيفة
كل ذلك يدل
على أنني ما زلت أكرر بعض الوقت
لمراقبتك
ولنت تخرجين معطرة من الحمام
للإتصاف إليك
ولنت نصمتين...

اطلبوا الأعداد السابقة لمجلة "التبيين" من الجاحظية



الشاعرة: "ريناته ساتلر" Renate Sattler

من مواليد "مجديبورج" 1961. خريجة المعهد العالي للثقافة في دريسدن، عملت في مجال التربية وجمعيات دعم الشعوب المضطهدة وحماية ثقافتها مثل ثقافة الهنود الحمر.

لها اهتمامات بالثقافة العربية والمثولوجيا اليونانية.

تعمل الآن مديرة لإحدى المكتبات الخاصة التي تهتم بترويج الثقافات والأدب الأجنبية، من ضمنها العربية أيضاً.

اشتغلت على القصة القصيرة أيضاً، والرواية.. لها ديوان شعري، والكثير من المساهمات في المجلات الألمانية خلال العشرين عاماً الماضية.

"صيف الهنود الحمر" من الدخول...

"هذه الليلة"

العنكبوت

الهواء يرتجف تحت ثقل سرب الطائرات

جنتنا العجوز

فوق بيتي

تنسج على البلاد

ففي هذه الليلة سيقذفون شحناتهم المميّنة.

عباءتها الفضية

ماء دجلة يعكس صورة دخان

في شبكتها أتمسك بالصيف

يتجمع فوق المدينة.

وأمنع الزلازل

حتى الحجر

من الهجرة باتجاه الجنوب

لن ينام هذه الليلة

وبأخر شعاع شمس في غرقتي

حتى الحجر...

أحاول منع الشتاء

"صب لنا العرق"

فهو عريّة، نعاة في السلطة

على شرفك تحلم بدوالي العنب على

شواطئ فينيقيا

وتطلّ في الوقت نفسه

على كنيسة تطلع صورة برجها في نهر

ليأخذها الماء معه.

تعال وصب لنا العرق!

القمر يختلس نظراته من نافذة نزلتك

يضيه لك حيطان السجن

حين تكتب قصيدتك عليها

هذه الأبيات التي أحاول بعثها الآن

في لغتي.

أنا أسكب العرق هذه المرة...

نادر ترجمة: د. هيد

الشاعر: "هولم ماير" Holm Meyer

من مواليد "كفيلدن بورج" 1962. يحمل إجازة في التربية من جامعة "مجنديورج". بدأ كتابة الشعر في الثمانينات من القرن الماضي، والقصة القصيرة أيضاً..

له مجموعة شعرية "في النهار" أصدرها عام 1997، إضافة إلى كتاباته الدورية في المجلات الألمانية المتخصصة..

"في النهار.."

-1-

قطرات المطر
في الليل على نافذتي
نموح
هكذا يهبط الضباب
كالصمت الذي ختم مرة
قبل رحيلك
مع الريح
تنمو زهرة للكرز
دائماً باتجاهك
وينزل الليلك
لكنه ينمو من جديد
على صدرك
هكذا حضن الشمس
ييصقُ الحمم
غالباً ما ينقصك
الماء هناك....

ينسكبُ الحليب في حَقَرِ صخرة
وإذ أراء
ليداً بحياكة لفكار حول الخبز
وتروطني أراء وأراء
ولكن غالباً
ما ينكسر الإبريق..

-2-

وحين نظرت إلى ماء النهر
رأيت كيف اكتمل الجسر إلى دائرة
كل الأشياء تكمل نفسها
هكذا ببساطة

-3-

حجرٌ يكسر للمرأة
ونبقى الشقوق في الزجاج
والكنمات أيضاً

-4-

ترجمة: د.وحيد ند

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

الترجمة

التبيين 34-2010

الدولية للأدب المقارن. إن الأدب المقارن علم جدير بالرعاية ليس فيما يخص تحليل الجزئيات، بل كذلك البحث في علاقات أوسع.

في إطار المشروع الكبير للرابطة الدولية للأدب المقارن - التاريخ المقارن للأدب الأوروبية - انتهى مركز باريس - بودابست من إعداد سجل حول الظواهر الأكثر أهمية والأكثر تميزاً للشعر الأوروبي عند ملتقى القرنين الـ XVIII و الـ XIX. وقد وقع اختيارنا على مرحلة كانت الظاهرة المهيمنة فيها هي التحول، وظهور إحساس جديد بالحياة، وروية جديدة للعالم، سواء في لبب الشعوب التي تطورت فيها الرأسمالية أو للشعوب التي خرجت لتوها من الإقطاعية. إنها مرحلة الأمّة الكلاسيكية "الأركادية"، ونشأة الرومنتيكية التي ظهرت بطريقة خاصة وتمتيزه في الشعر؛ ذلك أن شعر هذه المرحلة هو الذي يجسد طابع الفردي والذاتي، الانفعالي والتبني الذي كان، على الصوم، غائبا في الأنواع الشعرية الكلاسيكية. لقد كان شعر هذه المرحلة يعبر عن رسالة ما كان يمكن لورثة "بولو"، ولا حتى مرثيات منتصف القرن الثامن عشر الإنجليزية، ولا ذلك الأدب المسمى "أدب ما قبل الرومنتيكية"، للتعبير عنها.

إن دراسة شعر هذه المرحلة في مجموعة يسمح لنا أولاً بتحصيل نتائج "تبيولوجية". إن عمليات تطور الشعر، والأشكال التي تمت تعرض أنماطاً يمكن التعرف عليها بوضوح في مختلف الأدب. وإن الظواهر المتشابهة لتتكرر بصورة نموذجية أيضاً، كما أن كل المرحلة مطبوعة بظاهرة لتحلل الكلاسيكية. فأصبحنا نشهد رفضاً واضحاً للكلاسيكية - في حركة "العاصفة والذفع" والرومنتيكية الإنجليزية والألمانية لنهاية القرن الـ

ماهي فائدة وضرورة تقديم أدب قومي بواسطة الطريقة المقارنة؟ يمكن أن يكون لهذا المسعى هدافان. الهدف الأول (...) هو تعريف الأدب القومي لأولئك الذين يجهلون أغلب مؤلفاته، والذين سيقربون من هذا الأدب بسهولة أكبر إن هم رأوا الجوانب التي يتشابه فيها مع الأدب العالمية المختلفة وتلك التي يختلف فيها عنها، متى وكيف يبتدع عنها، وما اقتبسه من الأدب الأخرى، وكيف حول ما اقتبسه الخ.

ويكتسب مثل هذا العمل أهمية أخرى تُسهل معرفة الأدب القومي معرفة أفضل، وكذلك الأدب العالمي. إن العمليات التاريخية الأدبية، وتطور الأجناس والجماليات والأشكال الأدبية، والاتجاهات، والأساليب الخ، التي تحدث بشكل الأعمال وطابعها، كل هذا يتعمق بصورة مختلفة في كل أدب من الأدب القومية المختلفة، لكن بطريقة تجعله منسباً بصورة من الصور للأدب الأخرى. إن كل أدب قومي يشكل تنويعاً فريدة من نوعها، لكنها ليست منفصلة عن الأدب العالمي. إننا لا نعرف معرفة كاملة الرومنتيكية إذا كنا لا نعرف سوى الرومنتيكية الإنجليزية أو الألمانية، وإذا كنا نجهل ما أنتج هذا التيار عند البولنديين والتشيك والمجريين. إن رومانتيكيات أوروبا الشرقية قريبة من الرومنتيكية الألمانية والإنجليزية والفرنسية، ولكنها تُجزأ، من بين الإمكانيات التي يتوفر عليها هذا التيار، عناصر لا نجدها في الرومنتيكيات الغربية.

ونعثر كذلك في العديد من الأدب - كالأدب الروسي والإسكندنافي مثلاً - على ظواهر إن نجد مثيلاً لها في الأدب الغربية. لذا فإن المعرفة الحقيقية للأدب الغربي - أو العالمي - تتطلب ورشات عالمية، مثملاً فعلت ذلك مؤخرًا للرابطة

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

التصنيف 2010-34

الترجمة

إن عناصر الكل الأوروبي توجد بشكل منفصل في كل أدب على حده. فإذا أردنا وضع تاريخ أدب قومي باعتماد طريقة الأدب المقارن، وجب عليها اكتشاف نقاط التشابه الأوروبية مع ظواهر ومبرورات هذا الأدب القومي، وهو ما يسمح لنا أيضا بفهم أعمق للظواهر القومية الخاصة نفسها.

إن معاناة أدب قومي معاناة مقارنة بغير المشاكل النظرية نفسها التي تُعتمد قاعدة لمعاناة أدب منطقة بأكملها. يمكن أن ننطلق إذن من المشهد التركيبي الذي يشمل ظواهر أدب المنطقة كلها لاستنتاج نتائج نظرية لتحليل أدب قومي تحليلًا مقارنًا. وقد تكون إحدى تلك النتائج هي أن دراسة أدب قومي ما دراسة مقارنة يمكن أن تظهر على أنها دراسة للتأثيرات والاستجابات؛ وكان يشتمل هكذا وفق روح النقد الفيلولوجي السائدة في القرن XIX والذي لا يُعد تأثيرًا إلا ما يمكن البرهنة عليه بواسطة النصوص. هذا المفهوم لا يأخذ بعين الاعتبار خصوصية الإبداع الفني، الذي يكتشف الجديد أحيانًا من غير معرفة خاصة بالنظرية؛ وهذا عن طريق صورة أو استعارة. لقد كان يمكن للرومنتيين البولنديين أو التشيكيين أو المجريين أن يبدعوا "كزيادي" و"ماج" أو "كوسونغور" و"توندني" (وهي عناوين الأعمال الكبرى التي أنتجتها الرومنتيكية في هذه الأدب دون معرفة للنظريات الرومنتيكية).

لا شك أن النظرية الرومنتيكية تشارك أيضا بصفة غير مباشرة في إبداع هذه الأعمال؛ لكن "تيسوري"، بهذا الصدد، يمكن أن يكون أهم من "توفاليس" - كما يُبين ذلك الشاعر الرومنتيكي المجري "غورممارتي"؛ كما أن استقبال التيار الرومنتيكي الأوروبي يتم عند "ميكويوز" و"ماش"

XVIII - وكذلك، في الوقت نفسه، البحث عن ثراث عتيق أكثر أصالة، كما في الكلاسيكية الألمانية، أو عند "أندري شيني"، أو بعض شعراء أوروبا الوسطى الذين يولون اهتمامًا مجددًا بالنماذج اللاتينية.

في هذه المرحلة، كانت الكلاسيكية والنزعة الشعرية والرومنتيكية تتعايش وتتداخل. فقد ظهرت الرومنتيكية والكلاسيكية معا عند الألمان، وأصبحت متوازية مع النزعة الشعرية، وتميزت بنوع من النزوع نحو الغنائية الشعبية عند الإنجليز، أما عند الإسبان فقد تركت الكلاسيكية مكانها في وقت مبكر نوعًا ما لشعر ذي طابع رومنتيكي.

وفي أغلب الأدب - [هند/فرنسيين والبولنديين والفيلونيين والتشيكي والرومانيين والسلاف الجنوبيين، إلخ] - اختلطت الكلاسيكية بالنزعة الشعرية والانفعالية، وكانت تهبط هكذا لحلول رومنتيكية؛ أما عند الروم فكانت تهبط الواقعية بعد مرحلة رومنتيكية قصيرة نسبيًا. لكن توجد أدب أنتج تطورًا تشكيلات مستقلة، أي مختلفة عن كل من الكلاسيكية والرومنتيكية؛ فمنه لا نستطيع تصنيف شعر "يولاند" الدانماركي ولا "بلمان" السويدي ولا "كسونواي" أو "بيرزناي" المجريين في أي من الاتجاهات الكبرى الموجودة (...). كما أن "جوتة" و"هولدرلين" لا يمكن إلحاقهما بالكلاسيكية أو الرومنتيكية، رغم أن كليهما يرتبطان ببعض الروابط بهذا التيار أو ذاك. من المستحيل إذن بناء النظام المقارني لأدب هذه المرحلة على أساس مقولات كبريات التيار الأدبية الكبرى وحدها.

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

الترجمة

التبيين 2010-34

ظروف أوروبا الوسطى والشرقية. وقد كان التجديد الكبير الذي أحدثته الرواية الروسية في القرن XIX يمثل بالضبط في كونها قدمت مجتمعا غير غربي بواسطة الأدوات التي صنعتها الأدب الغربية.

إن كل أدب يستوعب ويحول التأثيرات التي يحتاجها، وبالطريقة التي يحتاجها. ولهذا فإن "بولدر" أو "ستوفسكي"، من زلوية التطور الذي عرفته المجر، يمكن اعتبارهما أدبيين من القرن XIX، لأنه القرن الذي تم فيه إدراكهما. إن نقلتي التأثيرات (الوسماء) يكتبون أحيانا أهمية أكبر من منتجها. إننا نكتشف التأثير الذي مارسه "فرانز كافكا" في أدب المملكة النمساوية - المجرية القديمة خلال عشرينيات القرن العشرين؛ لكن لما هو "منبع" الإلهام الآخر الذي سمح، في الأدب العالمي، باكتشاف "كافكا" من قبل لوجوديين الفرنسيين؟ لقد ترجمت أعمال "هولدرلين" ترجمت رائعة سمحت للمجر أن تتعرف عليه خلال الحرب العالمية الثانية. ولكن الإجلال الكبير الذي حظي به "هولدرلين" يبدأ من يوم أن أعاد اكتشافه "هايدغر" وثلاخته. إننا عندما نرسم مخطط التاريخ المعاصر لأدب قومي ما، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار التباس الاستقبالات وكذلك عملية التحويل الحاصلة إثر استيعاب تأثير معين. لكن الظواهر المتوازنة و"التيولوجية" تستحق أن نوليها اهتماما أكبر، مثل للتوازيات التي يمكن أن نقيمها بين "كولريج" و"هولدرلين" والسويدي "بلمان" والمجري "بيرزيني". لم يكن هؤلاء الشعراء الأربعة يتعارفون، وكان فهم ولشكال كتابتهم تختلف اختلافا جديدا، لكنهم كانوا مثابرين لكونهم عثروا عن وعي إنساني جديد، وانفعالية

من خلال أنماط هي أغلب الأحيان لكل أهمية من أعمال المستقبلين.

وقد يكون لسوء الفهم تأثير منتج في بعض الأحيان؛ وهو أمر يجب أن تأخذه دراسة الاستقبال بعين الاعتبار غالبا. ذلك هو حال "مدلم دي ستال" مثلا التي قدمت لأوروبا، في كتابها "عن ألمانيا"، ليس الرومنتيكية الألمانية وإنما أدب حركة "العاصفة والدفع"، وساهمت رغم ذلك بهذه الطريقة في نشأة الرومنتيكية الفرنسية - كما برهن على ذلك "تيليان هورست". فيوساطة "مدلم دي ستال" لم يكن "جون بول" ولا "توفاليس" ولا "أكترور" ولا "كلانس" أو "هولدرلين" الذين ألهموا الرومنتيكية الفرنسية - بل "جوت" و"شيللر" و"بورجر" و"تيلر" و"العاصفة والدفع" الصمحة، الذي لا يمكن أن تطابق البنية بينه وبين الرومنتيكية. وما يؤثر الانتباه أيضا هو أن رومنتيكيات أوروبا الوسطى قد تشكلت هي أيضا بتأثير من "العاصفة والدفع"، وقد كان لـ "بورجر" في هذا التشكل أثر أكبر من أكبر الشعراء الرومنتيكيين الألمان.

وقد يكون لاكتشاف التشابهات والتوازيات بين الأدب ألفيد من البرهنة اللغوية الدقيقة على الاستقبالات. فليست للتأثيرات المباشرة بل الحالات المتشابهة للوعي الإنساني والاجتماعي هي التي تنتج التقارب الحقيقي بين الظواهر الأدبية لمرحلة معينة. لقد كانت للرواية المجرية لمنتصف القرن XIX لا تزال تجهل كل شيء عن "الأرواح الشاغرة" لـ "غوغل"، ولكنها رغم ذلك قدمت شخصيات تشبه شخصيات "غوغل" لأن ظروف القصور الريفية المتداعية هي نفسها في روسيا والمجر. لما تصوير مجتمع شبيه بالمجتمع اليازكي والمندالي فقد كان أمرا مستحيلا في

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

التبيين 34-2010

الترجمة

ورفضه الرومنتيكيون؟ لكن، في الوقت نفسه، هل يمكن أن ننكر تأثير أعمال "جوته" في الرومنتيكية؟ هل نعتبر "ستاندال" و"بلزاك" و"بوشكين" رومنتيكيين أم واقعيين؟ هل يمكن أن نعارض الرومنتيكية بالواقعية معارضة حادة صارمة — لم هل يمكن محو أي حدود بينهما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الطريقة الفنية الرومنتيكية هي، تاريخيًا، التي سرّعت عملية تطوير الطريقة الواقعية؟ إن التيارات الأدبية لا تتمايز ولا تتعارض بالحدة والوضوح اللذين يفترضهما تاريخ الأدب، لكن للمرحلة الأدبية، رغم ذلك، حقيقة لا يمكن التشكيك فيها بأي حال من الأحوال حتى عندما نشكك في وضوح وصفاء المراحل أو التيارات الأدبية. إن الظواهر الأدبية تجد مكانها الحقيقي ضمن المراحل التاريخية، ضمن التاريخ العالمي، ذلك أن الأدباء هم أيضًا عاشوا بشكل ملموس وبقوة وقع عصرهم الاجتماعي.

يجب على المقارنة أن تأخذ بعين الاعتبار — وليس في آخر المطاف — الظواهر التي تتزامن في عصر معين في أدب عدة، ولكن يربطها أيضًا بظواهر لم تظهر بعد لم لم تعد حاضرة في تلك الأدب. إن ما يميز العصر الرومنتيكي هو أن الرومنتيكية لم تظهر بعد في أدب على حين أنها حاضرة في أدب أخرى، وتطبع الظواهر غير الرومنتيكية بميمس الرومنتيكية القريبة. إن النظرية التي نتحدث عن هيمنة "تجاه أسلوب" ما قد تصرف الانتباه أحيانًا عن ظواهر استمرت إلى وقت متأخر أو أخرى ظهرت مبكرة. هذا، رغم أننا نلقي، خاصة في أوروبا الشرقية، تركم الظواهر القديمة المتركة التي لم تندثر والمتعاشية

في الوقت نفسه مع الظواهر الجديدة، وفي هذا المجموع، تتمحور العناصر العتيقة المتعاشية مع

ورويًا تثبتية للعالم كما لم يستطع تحقيقه أحد قبلهم.

إذا ما باشرنا دراستنا مستعينين بالمبدأ "التيولوجي"، فإنه يصبح من غير الممكن الاكتفاء بدائرة محدودة من الأدب، بل يجب السعي للإلمام إن أمكن بمنطقة ثقافية بأكملها (...).

فإذا لم نطلع مثلاً على الشعر الأسباني ونحن نحلل الأدب المجري تحليلًا مقارنًا، سنجهل لن النبذة الانفعالية المميزة للشعر الثوري المجري لمرحلة 1848 كانت سائدة بعد في الشعر الإسباني لمرحلة 1808، وأن شعر الحرب الأهلية الإسبانية كان يهتف أيضًا أدب كل من "هاين" و"بيتوفي". وإن من يقصرون البحث في الرمزية على الشعر الغربي لن يكتشفوا العلاقة بين الرومنتيكية والرمزية في الأدب الروماني والأدب السلطاني الجنوبي، ولا التنوعات الرمزية التي حققها الرمزيون الروس والمجريون.

وسواء أقمنا بكتابة تاريخ للأدب القومي أو للأدب العالمي، فإن "التحقيب" لا يمكن تحقيقه إلا وفق المبدأ نفسه. والمقصود من المرحلة الأدبية هو عمومًا هيمنة بعض التيارات الكبرى؛ وهكذا نتحدث عن المرحلة الكلاسيكية والمرحلة الرومنتيكية والمرحلة الواقعية والمرحلة الرمزية الخ. لكن هذه المراحل لا تظهر متزامنة في الأدب المختلفة، بل هي ليست حتى متجانسة؛ ذلك أن الكلاسيكية والرومنتيكية وحتى الواقعية قد تكون أحيانًا متعاصرة. وقد شككت النظرية الأدبية الحديثة، بحق، في وحدانية المراحل الأدبية، وحتى في تجانس التيارات الأدبية نفسها.

هناك تيارات أدبية نشعر بانتمائها لتيارات مختلفة وأنماط أسلوبية متعددة. هل يمكن أن نصنف "جوته" ضمن الرومنتيكية وهو الذي رفضها،

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

التبيين 2010-34

الترجمة

يمكن أن تساعد على تطوير الطريقة المقارنة "النيولوجية" التي تظهر على أنها مفيدة لعلينا، أنها تثري التاريخية، ولكنها تقرر، في الوقت نفسه قواعد صلبة للتحليل الجمالي.

العناصر الجديدة، تتمخض أحيانا عن أصالة فريدة لميز شعرة هذه البلدان.

وإذا عابنا الأدب القومي أو الأدب العالمي ليس حسب مراحل تيار أدبي، بل في إطار مرحلة تاريخية موضوعية، فإننا سنكتشف تداخلا وتشابكا معقدا للحركات والظواهر؛ ويمكن أن يكون هذا التشابك أكثر تمييزا للمصر من هذا الاتجاه أو ذلك الذي التقطناه وأبرزناه من ذلك التشابك. وإن الذين لا ينظرون، خلال فترة من القرن XVIII، إلا إلى "الروكوكو"، إنما يتركون جانباً التوتر بين ظواهر "الروكوكو" من ناحية والظواهر المضادة له من ناحية أخرى، مع أن هذا التوتر هو بالذات ما يميز المرحلة.

حدثت في البداية عن التحليل المقارني للشعر الأوروبي عند ملتقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذي أنجزته فرقة مركز باريس -جوداليسيت-

هذا التحليل قدم نتائج مفيدة بالدرجة نفسها لفهم التاريخ الخاص لكل أدب من الأدب القومي التي كانت محل ذلك التحليل المقارني. وتبرهن هذه النتائج على أن التحليل المقارني يمكن أن يسمح بفهم الظواهر في كل أدب قومي على حدة فهما أعمق من الفهم الذي تسمح به الدراسة المعزولة لذلك الأدب القومي. فالخصوصيات القومية هي التي تكتسب ملامح أكثر وضوحا بفعل المقابلة بينها وبين آداب أخرى. إن الأدب القومي ليس مجرد ملحق تابع للأدب العالمي، ولكنه ليس أيضا تشكيلة معزولة لا علاقة لها بذلك الأدب العالمي (...). إن المعايير المقارنة لأي أدب قومي

الجملة الواضحة...

مفتاح الفكرة القيمة

المساهمات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاهتين البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

الترجمة

التبيين 34- 2010

تأثير ثقافتنا على العالم الخارجي انعكاس لشخصيتنا. كجنس لقد بقينا لفترة طويلة منعزلين. سابقا حظينا بالاحترام بفضل ثرائنا وقوتنا لذلك لم نبحت قط عن التفهم والتعاطف.⁽²⁾

توحي هذه الكلمات باقتضية الحس النفعي وغياب كبير لعملية التنظير (théorisation) في المنظور الاجتماعي البريطاني.⁽³⁾ بالفعل، إذا كنت نفعيا فستفضل تلقين درس بالأفعال بدلا من تقديمه عن طريق عرض نظري شهفي. ونحضرني هنا مقولة: الصورة بقيمة 1000 كلمة؛ وبالفعل، بقيمة أكبر من تلك يتكلم. بعبارة أخرى إذا كنت نفعيا، فقد تقيت نفسي لأريك طريقتي فانا بطريقة غير مباشرة احترم طريقتك وبالتالي اكسبك. وإذا كنت منظرا وأردت أن ليبن مدى فعالية ونجاعة طريقتي في القيام بالأشياء فانا بطريقة غير مباشرة اتجاهل طريقتك ولا أعترف بهويتك وبالتالي أضرك. إلا أن بعض هذه الأسطر تأخذنا بعيدا عن إحياء الأمثال لنكتشف عن طريقة محسوبة تستعمل الظاهر للتصويه عن حقيقة غير مصرح بها لم تكن لتظهر إلا عن طريق ممارسات سجلت في مناسبات معينة. هذه المواقف المتصارعة، كان قد تناولها الكاتب المشهور Roland Barthes⁽⁴⁾، إذ بالفعل وجد البريطانيون ولفترة طويلة صعوبة "في نفي مزمارهم بأنفسهم"، لكن الفكر العملي لديهم أبدى صلاحيته.

على عكس فرنسا التي بدت دائما واعية بالأهمية الكبرى للثقافة واعتبرت نشرها بصفة رسمية ولجبا مقدسا تقريبا. بمعنى "messianisme français" بمعنى مهمة

لفهم المساهمات الثقافية الأوربية بصفة عامة: لا سيما البريطانية والفرنسية بصفة خاصة اتجاه الدول الإفريقية المستعمرة سابقا، ينبغي أن نعود إلى القرن التاسع عشر لننحصر للموقف المختلفة بالنظر إلى استعمال الثقافة كأداة لنشر الهيمنة.

يكن هدف هذه المداخلة في المقارنة بين مقاربتين ثقافيتين أوربيتين مختلفتين ألا وهما السياسة الثقافية البريطانية (التي لم تظهر إلا مؤخرا في الثلاثينات 1934) والسياسة الثقافية الفرنسية (علما بأن الفرنسيين هم المؤسسون الأوائل لمجال الدبلوماسية الثقافية). كما سنتناول هذه المقارنة، بالتحليل، الإحصاءات الأولى لأهم السياسات الثقافية الأوربية في قارة إفريقيا.

تجسد كل من بريطانيا وفرنسا شخصائيتين يحتاج العالم إلى الامتلاص عليهما والتعلم منهما. إلا أن مواقفهما تختلف اتجاه الثقافة الخاصة كأداة للتأثير ونشر الهيمنة على الصعيد الدولي. في حين أسست فرنسا سياسة ثقافية قوية وفعالة معتمدة على اتجاهاها في القرن التاسع عشر، كانت بريطانيا لا تزال بعيدة كل البعد عن هذا المجال بصفة رسمية إلى غاية الثلاثينات من القرن العشرين⁽¹⁾، بالرغم من أنها دعمت باستمرار المدارس التبشيرية المسيحية في مستعمراتها. وفي الحقيقة، فإن عدم كثرة بريطانيا باستعمال أو اعتماد الثقافة كأداة للهيمنة خلال القرن التاسع عشر، كان نتيجة عوامل متعددة قوامها الظروف التاريخية التي طورت وعشت هذه العوامل في بريطانيا دون غيرها من دول العالم، كما يقول أحد المسؤولين البريطانيين Lord Lloyd وهو الذي كان مديرا للمركز الثقافي البريطاني (1937-1941):

المصاحبات الثقافية الأوروبية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاحبتين البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

التعبير 34- 2010

الترجمة

والمنشآت التي صادفت عن طريق القوة، إن اختلاف السياستين يتضح جليا في التحليل الآتي لحالة خاصة:

في مصر، بريطانيا لديها جيش، فرنسا لديها فكرة. بريطانيا لديها السلطة على التعليم، فرنسا لديها فلسفة تعليمية واضحة. لأن الفرنسيين لديهم تلك الفلسفة المنظمة والبريطانيين لم يكن لديهم تبين بأن السيلة الفرنسية أكثر فعالية من السيلة البريطانية.⁽⁹⁾

خلال الفترة الاستعمارية، كانت لبريطانيا وفرنسا توجهات مختلفة بالنسبة للسياسة المتبعة اتجاه الشعوب المستعمرة. اتبعت فرنسا سياسة الإنمحاء التي تنص على اختلاف الهوية من فرد إلى آخر.⁽¹⁰⁾ وبالتالي منح السكان الأصوليون المستعمرون المواطنة الفرنسية وحصلوا على الجنسية الفرنسية. في حين فضلت بريطانيا طريقة غير مباشرة نصت على عدم وجود أي هوية مشتركة بين ثقافات أوروبا وثقافات المستعمرات. لذلك قامت بريطانيا بتسيير مستعمراتها عبر المنشآت التي وجدها هناك معتبرة أنها الملائمة لهم.

إن التسيير البريطاني غير المباشر لمستعمراته يختلف كلية عن سياسة الإنمحاء الفرنسية. هذه الأخيرة أدت

بفرنسا إلى تطوير سياسة ثقافية واعية ومركزة على القضاء على الثقافة المحلية وتنمية نخبة متشبعة بالقيم السياسية والتعليمية مثل النخبة الفرنسية نفسها.⁽¹¹⁾ وقد اتبعت فرنسا سياسة محكمة لنشر لغتها عبر إنشاء مدرّسين مدعمة بأساتذة أكفاء جنودا بغرض نشر الأفكار السياسية والثقافية الفرنسية.

التحضير⁽⁵⁾ "civilizing mission" استعملت من طرف الفرنسيين أنفسهم لمدة طويلة. وأطلق هنا مقولة إنجليزية تبين الموقف الفرنسي:

المزاج الفرنسي هو مزاج شعب شجع في العهد من طرف الوالدين لإعطاء أنفسهم قيمة كبيرة متأكدين أنه منذ عهد Pericles لم يوجد أي نوع من الحضارة مماثلة لتلك وجدت خلال حكم لويس الرابع عشر، إذ نشرت الثقافة اللاتينية عبر العالم، بالنسبة لهم، في هذا الصدد، الافتخار والفلتروبية منسجمين.⁽⁶⁾

كانت بريطانيا أقل شوفينية من ناحية الوطنية الثقافية إذ تركت مكونات الثقافة من لغة، وفن، العمارة، والرياضيات، وفن البسقة، والزراعة وغير ذلك لأصحابها المؤهلين بحكم تخصصهم، ولم تملك العادة الثقافية التي تجعلها ترى تلك المكونات أداة تعبير عن الوطنية وبالتالي لم تراها أيضا كشيء ينبغي توصيله للآخرين.⁽⁷⁾ في الحقيقة، كانت معظم مصالح بريطانيا في الدول الأجنبية اقتصادية وتجارية، ولم يكن فيها وجود للاعتبارات العقلانية النظرية والتطرف.⁽⁸⁾

أولت فرنسا العمل الثقافي أهمية منذ القدم وتبنت علانية مكانته المرموقة في سياستها الخارجية خلاف ما فعلت بريطانيا التي تعتبر جديدة العهد في هذا المجال مقارنة بفرنسا. فضلا خلال فترة الاستعمار، قامت فرنسا بتجاهل اللغات الوطنية وراثت أنظمة التعليم لدى مستعمراتها حتى تجعل أجيالا كاملة تتكلم باللغة الفرنسية. في حين لم تحاول بريطانيا تحويل مستعمراتها إلى أمم إنجليزية فيما يخص للمنظمات السياسية والاجتماعية التي وجدت حين حضرت كقوة خارجية. لم تصر على تغيير العادات والتقاليد

المياهات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المياهتين البريطانية والفرنسية د. ملكة ساحلي

التبيين 34- 2010

الترجمة

إلا أن الكنائس قامت بنشر اللغة الإنجليزية عبر الإمبراطورية البريطانية.

وكان الهدف من وراء هذه السياسة المسالمة ظاهريا هو تسهيل الحوار وكذا الروابط التجارية والاقتصادية في المستعمرات. بحيث حاولت بريطانيا خلق نظام فعال وعلمي موازي للذي وجد هناك. وقد حملت هذه المقاربة في طياتها خلق زعماء محليين للمحافظة على إطار منظم حسب التقليد والقوانين المحلية، تازكة الإدارة الاستعمارية حرة للتركيز على مسائل سياسية أكثر أهمية كالدفاع، والمالية، والشؤون الخارجية بصفة خاصة. وبهذا جعلت الأمم المستعمرة هائلة وغير واعية بالخطر الذي يمثله المستعمر.

إذا كان ذلك ممكنا باستغلال الزعماء المحليين الذين لديهم نفس التقاليد، واللغة وطريقة لباس شعوبهم، وهو الأمر الذي ساهم في نشر الثقة عوض الشك. زيادة على ذلك، كانت البرامج التعليمية في الطور الابتدائي تدرس باللغة المحلية (vernacular).⁽¹⁵⁾

بالفعل، فقد بقي على تدريس اللغات المحلية في أطوار متقدمة لتحضير السكان لحياتهم العملية والتي في النهاية تخدم السياسة الاستعمارية البريطانية.⁽¹⁶⁾ إلا أن بريطانيا حافظت على التوزيع الإقليمي للغات (أو اللهجات) ليس نتيجة للتسلح والتفهم بل لأن ذلك يخدم مصالحها الاستعمارية كجزء من سياسة فرق تسد. في نفس الوقت، نالت بلجيكا الثقافات القديمة مثل دراسة الحضارة الفرعونية بصفة خاصة، والثقافات والحضارات التي سبقت، والثقافة الإسلامية بصفة عامة.⁽¹⁷⁾ والهدف من وراء ذلك هو جعل المصريين، وبطريقة غير مباشرة، يبتعدون عن ماضيهم الإسلامي الذي وحدهم. وفي ذات الوقت،

أما بريطانيا فلم تبد متحمسة لاستعمال الثقافة كأداة للتأثير والهيمنة. بحيث كان جانب كبير من التعليم الإنجليزي من مهام المبشرين وليس من مهام الحكومة الإنجليزية.⁽¹²⁾ وكان الاستقلال الثقافي الظاهري في المستعمرات البريطانية في ذلك الوقت قد جعل السكان الأصليين يشعرون باستمرار سيطرتهم على أراضيهم مقللين أو حتى جاهلين بالخطر الذي يمثله بريطانيا بغرض السيطرة على الجوانب السياسية والاقتصادية عن طريق رؤساء محليين استأنوا من طرف شعوبهم لأن قيمهم الثقافية ونظرتهم للأمور بدت غير متغيرة وغير مريبة حتى ثبتت الفلق.

إن اختلاف الموقف البريطاني كجزء من سياسة ثقافية مختلفة يمكن تجسيده في حالة مصر في القرن التاسع عشر، حيث لم يجرى البناء والكل من يحمل لقب الخديوي - إسماعيل، توفيق.... لأن ذلك يوحي بالاستقلال السياسي والاقتصادي لدى السكان الأصليين بالرغم من كونهم يعملون لحساب الحكومة البريطانية، ويصدرون قوانين أرادتها بريطانيا للمحافظة على مصالحها. والدليل على ذلك، هو تغيير البرلمان المصري من طرف القصر في كل مرة ترى بريطانيا ضرورة ذلك.⁽¹³⁾ إلا أن السياسة البريطانية الاستعمارية مالت إلى خلق ظروف مكنت "الإنجليز" من معايشة السكان الأصليين في جو سادع الأمن.⁽¹⁴⁾ حيث الفصل بين الحاكم والمحكوم لم يعرقل، كما حدث في الهند مثلا، أين كان البريطانيون يعيشون بعيدا عن السكان الأصليين في مناطق مختلفة، يعيشون أبناءهم إلى مدارس مختلفة. وباختصار، كانت لديهم ظروف حياة بريطانية متوفرة، بعيدا عن أي صراع مع السكان الأصليين. وقد جعلتهم فلسفتهم الثقافية لا يختلطون مع السكان الأصليين،

المصاحسات الثقافية الأوروبية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاحستين البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

التبئين 34- 2010

الترجمة

أرغمت على غزو أوروبا بالسيف، الذي
سببني بعدي سبغوها بالفكر لأن الفكر دائما
لقوى من السيف. (21)

نتيجة لهذا الوعي المعان، قام الحكام الفرنسيون
باستعمال كل من الغزو الثقافي والقوة قدر
المستطاع في توسعاتهم الامبريالية. ورغم
استعمالهم للسيف، فإنهم لم يهملوا أهمية الغزو
الثقافي نظرا للنتائج المضمونة التي يحققها هذا
الأخير. بما أن هدف السياسة الاستعمارية الفرنسية
كان الانماج الثقافي والسياسي للشعوب المستعمرة،
فقد كان الفرنسيون أكثر خشونة وعلائية في
مجهوداتهم. (22) كما استقرت سياستهم بنابليون
الثالث الذي لم يترك، بعد هزيمته في حربه مع
بروسيا، محو الغالب الأمور، إذ أصبح واعيا بأهمية
المعصر الثقافي لنشر التأثير. (23) لذلك أصبح التعليم
وسيلة في غاية الأهمية لتبليغ الثقافة وبالتالي
للتأثير.

بالفعل، فإن العلاقة بين الثقافة والتعليم جد
وطيدة وفي غاية الأهمية كما صرح به علماء
الاجتماع. (24) لأنه وعن طريق التعليم، كمنار
كلي، نستطيع تبليغ الثقافة للأجيال الصاعدة. فحين
أرادت فرنسا جعل مستعمراتها تراث الحضارة
الفرنسية، سيطرت كلية على المنظومة التربوية.
فحينما دمرت المنظومات التربوية التقليدية
الموجودة هناك، فرضت تعليمًا فرنسيًا ذا مستويات
وبرامج مماثلة لتلك الموجودة بفرنسا. إذ كانت
تهدف هذه السياسة إلى تبليغ وتثقيف المعرفة،
والقدرة، والمعتقدات والعادات، والمفاهيم
الفرنسية لتنتج أفرقة فرنسيين يخضعون المصالح
الفرنسية بعد أن سلخوا من محيطهم المحلي
وتفاهتهم الأصلية التي منعت في البرامج
المدرسية. وصنفت اللغات المحلية كلغات أجنبية،

قامت بريطانيا بعزل مختلف المناطق الإفريقية
مثل كينيا، أوغندا، وتنزانيا عن الثقافة العربية التي
تعايشت طويلا مع الثقافة الإفريقية. (18) محاولة
إبعاد الطابع العربي عن مخزنها الثقافي لأن ذلك
بإمكانه تسهيل الروابط السياسية مع البلدان
العربية. (19)

في الحقيقة لا يمكننا أن نقول بأنه كانت
لبريطانيا سياسة ثقافية خارجية ثقافية ونشطة
لأنه لم يثبت أنها خصصت ميزانية ولا هيكل
حكوميا لهذه المهمة. إلا أن الحكومة البريطانية
ساندت ودعمت ماديا

المجهودات الثقافية التي كانت تنشر التأثير
الانجليزي. فمثلا ساندت المبرشرين الذين بنوا
مستشفيات، ومدراس عبر العالم (في
الصين والهند وإفريقيا مثلا) وبصفة خاصة في
العالم الإسلامي، أين كانت الثقافة الإسلامية تهدد
الثقافة الغربية التي كان Albion يحاول ترسيخها
في إفريقيا. (20) إن تأثير المبرشرين على السكان
الأصليين الذين تربصوا على أيديهم جعل هؤلاء
يتبنون فكرة تطوير وتحضير "شعوبهم، معتمدين
على التعليم الانجليزي الذي لقنوا به.

بعد هذا كله نستطيع لقول بأن السياسة
البريطانية أسست على قاعدة دفاعية ترمي إلى
حماية المصالح البريطانية من كل موقف أو
تصرف مفاجئ -العنف أو التحرش- من طرف
السكان الأصليين على المدينين القريب والبعيد،
لذلك فضلت بريطانيا نقادي الطرق المباشرة.

بالمقابل نجد فرنسا قد تأنت في تطوير سياسة
ثقافية فعالة على المدى البعيد، وعيا منها بأهمية
الأمر. كما جاء في كلمات نابليون الأول:

المجاهدات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاهتين البريطانية والفرنسية د. ملكة ساحلي

التبيين 34- 2010

الترجمة

على عكس بريطاني + التي لم تجعل من الأفارقة
إنجليزا لسبب بسيط، كان البريطانيون

أكثر عقلانية لعدم تصديقهم وهما مثل ذلك أن
تدرس للشعوب المستعمرة قيم الديمقراطية وحقوق
الإنسان وتتطلب منهم أن لا يطالبوا باستقلالهم. وقد
ترك التعليم البريطاني في المستعمرة - كما
أشرت إليه سابقا - في بداية القرن العشرين
للمبشرين الذين كان من أهم أهدافهم، تسييح تلك
الشعوب ولكنهم لم يهتموا التركيز على القيم
البريطانية مثل الانضباط والمثابرة، وهو الشيء
الذي يضاعف الإنتاج والاستغلال والصادرات
البريطانية كقوة مستعمرة.

مثلا في شمال نيجيريا، فبعد إنهاء غزوها،
قررت بريطانيا بأن أهم تعليم، هذه المنطقة بحاجة
إليه بصفة استعجابية، هو تكوين الأفراد الأذكاء
للمعمل في مكاتب حكومية لتعويض العمال الذين
حضروا من مستعمرات أخرى أين كانت المدارس
موجودة.⁽²⁹⁾ لكثير أهمية من ذلك، فإن أبناء
الزعماء الأفارقة تلقوا التعليم الابتدائي دون فرض
الأفكار الأوربية بخصوص اللباس والعادات التي
تتلاءم مع محيط هؤلاء.⁽³⁰⁾ في الوقت ذاته، كان
عامة الناس متدربين في مراكز التكوين المهني.
كما تشير مقولة لمستعمرين بريطانيين:

إننا نغير لمة من اللصوص والنشالين إلى لمة من
رجال أمان ومستهلكين للبضائع البريطانية في الوقت
ذاته.⁽³¹⁾

إن هذا الخطاب ينطبق على الفترة الاستعمارية في
القرن العشرين.

في الحقيقة وعكس فرنسا، فإن السياسة الثقافية
البريطانية لم تقض على الثقافة المحلية
لمستعمراتها، وحافظت على "الزعامة" لتحتد

كما كان حال اللغة العربية واللغات الإفريقية في
المستعمرات الفرنسية في إفريقيا. زيادة على ذلك،
فإن عملية التدريس في تلك المدارس لم تنطبق
إلى إفريقيا وركزت على الحضارة والتاريخ
والإنجاز الفرنسي. وأسوأ من ذلك، فإن الجغرافيا
والتاريخ المحليين لم يدرسا أو قليلا جدا ما درسا
قصد غسل عقول السكان الأصليين لإقناعهم بأنهم
ينتمون إلى فرنسا. وبعبارة أخرى، فإن المنظومة
التربوية الفرنسية ركزت على إقناع الأطفال
بمبادئ المستعمر الفرنسي.⁽²⁵⁾

في الجزائر مثلا وطبقا للمادة 1883، وسعت
فرنسا مبادئ التمدن الجديد الذي ظهر في
فرنسا - والذي لاقى باسم Jules Ferry
"اللائكية، والمجانية، وإلزامية التعليم".⁽²⁶⁾ لهذا
إلى ذلك، المرسوم 1892 الذي منع المدارس
القرآنية من قبول الأطفال خلال ساعات الدراسة.
وأكثر من ذلك، فقد ألزمت المدارس القرآنية
بالحصول على شريح رسمي في حالة ما أرادت
استقبال أطفال قبل أو بعد ساعات للدراسة.⁽²⁷⁾
وقد قُصص الحجم الساعي لتعليم اللغة العربية
في المدارس الفرنسية للامة رسميا إلى ساعتين
ونصف في الأسبوع وفي أغلب الأحيان، كان
مستوى تنظيم تلك العملية جد سيئ.⁽²⁸⁾ وبعبارة
أخرى، كانت العربية تدرس كلفة أجنبية. كان
هدف هذه المنظومة المدرسية الجديدة هو القضاء
الكلي على اللغة العربية والديانة الإسلامية. إذ إن
أهم أداة استعملتها الإيديولوجية الاستعمارية
لإلحاق ترسيخ التراث الثقافي الفرنسي هي
غزو العقول، وبعبارة أخرى، عبر "الفكر"
الذي أشار إليه نابليون الأول قديما، كما أشرنا
إليه آنفا.

المجاهات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المجاهتين البريطانية والفرنسية د. ملكة ساحلي

الطيسن 34- 2010

الترجمة

بان للفرنسيين اتبعوا سياسة تحمل في طياتها كلا من التمييز المباشر والإنماج الثقافي.

اتبع The Quai d'Orsay برنامج للترويج الثقافي في الخارج بإنشاء "مراكز الخدمات الفرنسية" في القرن التاسع عشر. بحيث نشطت هذه الخدمة عبر "التحالف الفرنسي" (وهي منظمة أنشئت عام 1880) والمدارس التبشيرية الفرنسية التي نشرت عبر العالم.⁽³⁶⁾

في الحقيقة، احتقر الفرنسيون الأفارقة لدرجة اعتبارهم همجيين، ودوما في حروب مع بعضهم البعض، ومنعهم التاريخ والحضارة لارقية.⁽³⁷⁾ لذلك حق تحضيرهم وجعلهم فرنسيين. هذا يعني الاعتراف بهم كبشر ورفضهم لثقافتهم الأصلية ولغتهم التي حكم عليها بالإعدام. ونجد نتائج هذه السياسة جاليا في كثير من البلدان الإفريقية، أين أصبحت اللغة الفرنسية للغة الرسمية بعد الاستقلال. والسنغال احسن مثل لأنه أكثر البلدان تأثرا باحتكاكه بفرنسا⁽³⁸⁾ لذلك يستحق التطرق إليه.

كانت السياسة الثقافية الفرنسية اتجاه السنغال خلال الفترة الاستعمارية قائمة على الإيمان القوي بالمساواة بين الناس، وفي نفس الوقت، بقبول رفعة الأوربيين والحضارة الفرنسية بصفة خاصة.⁽³⁹⁾ إذ اعتبر السنغاليون، كباقى الأفارقة والشعوب المستعمرة، همجيين محضوضين لاحتكاكهم بالفرنسيين الذين كان من واجهم تحويلهم إلى فرنسيين.⁽⁴⁰⁾ في سنة 1792، أقرت فرنسا بأن "كل الرجال، بدون تمييز اللون الماكثين في المستعمرات الفرنسية، هم مواطنون فرنسيون يتمتعون بكل الحقوق التي لأمرها الدستور".⁽⁴¹⁾ وفي سنة 1833، أقر أمر ملكي بأن كل شخص ولد حرا أو حصل قانونيا على حريته يتمتع في

عليها بشكل كبير لتصل إلى أهدافها الاستعمارية. كما استعملت التعليم لتحضر مستهلكي الإنتاج البريطاني، إذ تم تكيف المخصص لعامة الناس مع الإمكانيات الزراعية والصناعية المتوفرة، وبذلك يمكن ضمان اعتمادهم على الصناعة البريطانية حتى على الأمد البعيد.

على عكس فرنسا التي كانت أكثر اهتماما بتفصيل تعليم يلغي الحالة الإفريقية في غرب إفريقيا مثلا، رغم أن الإنماج كسياسة

++/-/منصت++ لم يتابع.⁽³²⁾ إلا أنه طبق واتبع على الصعيد الثقافي في المدارس عبر البرامج التعليمية. وأكثر من ذلك، فإنه لوحظ تمييز معتبر بين النخبة والعامة في السياسة التعليمية الفرنسية. في حين تلتفت النخبة تعليميا فرنسيا كاملا، لم يسمح للعامة إلا بالتعليم الابتدائي الذي كان يركز على تعليم اللغة الفرنسية. إذ فرض المسؤولون للفرنسيون، في البداية، على الزعماء وكل من يتعلمون معهم في حياتهم اليومية تكلم للفرنسية.⁽³³⁾

على عكس المسؤولين البريطانيين الذين أبدوا استعدادا للتكلم مع الزعماء إما عبر مترجم أو مباشرة بلغة هؤلاء التي بذل بعضهم جهدا لتعلمها.⁽³⁴⁾ أكثر من ذلك، في حين سمح البريطانيون باستعمال اللهجة المحلية في السنتين الأوليين في المدارس الابتدائية، فقد فرض الفرنسيون التعليم بالفرنسية منذ أول يوم التحق الأطفال بالمدارس.

لقد اعتمدت السياسة الاستعمارية الفرنسية على الغزو الثقافي على بناء هياكل ثقافية محاولة اقتلاع ثقافة مستعمراتها لغرس ثقافة جديدة بكاملها مستمرة بذلك على المدى البعيد.⁽³⁵⁾ لذلك ينكر

المصاحات الثقافية الأوروبية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاحتين البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

الطبيع 34- 2010

الترجمة

في الأخير، نستطيع أن نقول بينما كان لفرنسا أثر كبير على المجال الثقافي في مستعمراتها

والذي، على الأمد البعيد، حافظ على مصالحها الثقافية، والسياسية والاقتصادية كنتيجة لسياسة الإنماج التي اتبعتها. كان تأثير بريطانيا أقوى على المنظورين الاجتماعي والسياسي، وقد صممت الهياكل كنتيجة للسياسة الاستعمارية النفعية التي كانت ترمي إلى تحضير مستعمراتها للاستقلال بحكم بريطاني النوع. وفي الحقيقة، حافظت هذه السياسة بعض الشيء على الامتيازات البريطانية: أي المصالح السياسية والاقتصادية في تلك المستعمرات، إذ حين استقلت هذه الأخيرة، فصلت أغلبها الإتحاق بالكمونولث. واستمرت بريطانيا، عبر هذا الأخير، في التأثير على نفوذها، وحماية مصالحها السياسية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية.

إن للبراشاتية البريطانية، في هذا الصدد، لم تدفع رعايا الإمبراطورية البريطانية من الاستلاخ من جذورهم الثقافية والسياسية بخلاف ما حدث في المستعمرات الإمبراطورية الفرنسية. وذلك رجع إلى انتهاز بريطانيا لسياسة استعمارية غير مباشرة. بالرغم من ذلك فإن هذه الطريقة الغير مباشرة والتي تبطن أهدافها الحقيقية خصوصا في المجال الثقافي، تمثل الإرهاصات الأولية لسياسة ثقافية برقمانية مثمرة على المدى البعيد مكنتها من إرساء قواعد متينة أقامت عليها سياسة ثقافية ناجحة ساعدت بريطانيا على المحافظة على مكانة دولية مرموقة رغم الانهيار الاقتصادي الرهيب الذي عرفته وفقدانها لإمبراطوريتها التي جمعت بعد ذلك في إطار جديد ألا وهو الكومنولث.

المستعمرات الفرنسية بـ: (1) حقوق مدنية؛ حقوق سياسية تحت شروط يحددها القانون.⁽⁴²⁾ وكنتيجة لهذين القانونين، منح في السنغال، مثلا، 12000 إفريقي أميون إلى أقصى حد الحقوق الكاملة للمواطنين الفرنسيين. ومن بين هؤلاء، فوج يتكون من أقل من 1000 مسحوا من طرف أسيادهم إما فرنسيون، مولدون، أو إفارقة مسيحيون.⁽⁴³⁾ إن عملية التمسح لا سيما تلك الخاصة بالأميين جعلتهم لا محالة نوعا نموذجيا من المواطنين الفرنسيين، وقد أثرت تلك العملية لكونها دعمت بتعليم فرنسي اقتلع الثقافة المحلية واعتمد برامج بعيدة كل البعد عن المحيط الأصلي لهؤلاء. بالفعل، كما اثرتنا سابقا، فقد اقتلعت الثقافة الإفريقية من جذورها بعنف لتعوض بالميادع وطريقة التفكير الفرنسية، وهو الأمر الذي نتجتا التبعية الثقافية وعبرها التبعية السياسية والاقتصادية لفرنسا على المدى البعيد.

إن نستطيع أن نستشهد أثر هذه السياسة الثقافية الفرنسية العنيفة، مثلا، بالمقاربة السنغالية اتجاه اللغة الفرنسية بعد الاستقلال. بحيث بقيت اللغة الفرنسية في هذا البلد لغة رسمية، في حين منعت اللغات الإفريقية من البرامج التعليمية. وفي الحقيقة، لم يظهر السياسيون ميلا لنشر اللغات الإفريقية حين استقل السنغال في 1960. على عكس ذلك، كرس البلد الأول من الدستور السنغالي المكانة المميزة للغة الفرنسية.⁽⁴⁴⁾ إذ يدل هذا التصرف على قوة تأثير الثقافة الفرنسية إلى مدى جيل هؤلاء يتصرفون مثل الفرنسيين إلى حد رسخ تبعية بلادهم لفرنسا. ورغم مغادرة فرنسا السنغال، فقد بقيت مصالحها محفوظة من طرف الدستور.

المصاحبات الثقافية الأوروبية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المصاحبات البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

الترجمة

التيسين 34- 2010

هوامش ومراجع:

- (15) M. Crowder, op. cit, p. 380
- (16) P. Guillaume, Le Monde Colonial. XIX^e - XX^e Siècles, (Paris, Armand Colin, 1974), pps.168-169.
- (17) A. El Djoundi, El Alâm El Islami, (Lebanon, Maison du livre, 1979), p. 154.
- (18) Ibid
- (19) For instance, the people of East Africa - Kenya, Uganda, Tanzania... - were led to shift from using the Arabic script when writing Swahili to using Latin script. Ibid.
- (20) B. Porter, op. cit, p. 25.
- (21) P. H. Coombs, The Fourth Dimension of Foreign Policy - Educational and Cultural Affairs, (New York Harper and Row, 1964), p.79
- (22) M. Crowder, Senegal. Study in French Assimilation Policy, (London, Institute of Race Relations, 1962), p.1.
- (23) P. H. Coombs, op. cit, p. 79.
- (24) J. C. Forquin, Ecole et Culture. Le Point de Vue des Sociologues Britanniques, (Bruxelles. De Boeck-Wesmael S. a, 1989), p.8.
- (25) M. Crowder, op. cit, 1968, p. 378.
- (26) O. Carlier, F. Colonna, A. Djeghloul and M.El Korso, Lestés, Intellectuels et Militants en Algérie 1888-1950, (Alger, Office des Publications Universitaires : 04-88), p. 6.
- (27) Ibid
- (28) Ibid
- (29) M. Crowder, op. cit, 1968, p. 378.
- (30) Ibid
- (31) K. E. Knorr, British Colonial Theories 1570-1850, (USA, Frank Cass & CO, 1963), p. 369
- (1) J. Mitchell, International Cultural Relations, (London, Allen & Unwin, 1986), p. 35.
- (2) Ph. M. Taylor, The Projection of Britain British Overseas Publicity and Propaganda 1919-1939, (Great Britain, Cambridge University Press, 1981), pps. 177-178
- (3) S. During, The Cultural Studies Reader, (London and New York, Routledge, 1993), p.361.
- (4) Ibid, p. 360.
- (5) A. Salon, L'Action Culturelle de la France dans le Monde, (Paris, Fernand Wathan, 1983), p.3
- (6) F. Donaldson, The British Council The First Fifty Years 1934-1984, (London, Jonathan Cape, 1984), p.2
- (7) J. Mitchell, op. cit, p. 35
- (8) Ibid
- (9) A. Parson, 'Vultures and Philistines. British Attitude to Culture and Cultural Diplomacy', (London, British Council, 1984), p.8.
- (10) M. Crowder, West Africa under Colonial Rule, (Evanston, North-Western University Press, 1968), p.166
- (11) R. O'Neil and J. R. Vincent, The West and the Third World. Essays in Honour of J. D. B. Miller, (London, Macmillan Academic and Professional LTD, 1990), p.69
- (12) J. Mitchell, op. cit
- (13) B. Porter, The Lion's Share. A Short History of British Imperialism 1850-1970, (London and New York, Longman, 1975), p. 91
- (14) Ibid, p. 213.

المساهمات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا مقارنة بين المياهتين البريطانية والفرنسية د. مليكة ساحلي

الترجمة

التبين 34- 2010

⁽³²⁾ '[because in a general sense, assimilation] was a conception which was little appreciated [by the natives]. Citizenship was not widely sought even among those whose education entitled them to it. It involved too complete a break with indigenous society and its institutions'. A. J. R. Groom and P. Taylor, The Commonwealth in the 1980s, (London, Macmillan Press, 1984), p. 167.

⁽³³⁾ M. Crowder, op. cit, 1968, p. 380.

⁽³⁴⁾ Ibid

⁽³⁵⁾ F. Colonna, Instituteurs Algériens 1883-1939, (Alger, Office des Publications Universitaires, 1983), p. 139. O. Carlier, F. Colonna, A. Djeghloul and M. El Korso, op. cit, p.6.

⁽³⁶⁾ Ph. M Taylor, op. cit, p. 126.

⁽³⁷⁾ Ibid, p. 2.

⁽³⁸⁾ Ibid, p. 5.

⁽³⁹⁾ Ibid, p. 1.

⁽⁴⁰⁾ Ibid, p. 2.

⁽⁴¹⁾ Ibid, p. 10.

⁽⁴²⁾ Ibid.

⁽⁴³⁾ Ibid

⁽⁴⁴⁾ P. Dumont, Le Français et les Langues Africaines au Sénégal, (Paris, Karthala, 1983), p.23.

العبارة المليمة
سمة اللغة الجميلة

عنكبوت بحجم الكلاو
الانتفاضة في عيدها الآخر....الحاحضية
جرجيس الأبيض -الجزائر-

القبيل 34-2010

قصيدة

تترين للفرق القادم الأرض

أم تنهياً للعرس...

عرس الجراح الجميلة والذكريات الخجولة؟؟

يا سيدي الأرض تفهمني

تفهم الغيث من قطرة

تفهم النار من فكرة الماء حتى؟؟

ولكنها

تترين للخنجر الذهبي وللغريق المرمي

عروس خرافية للقضاء

يزينها عاشق؟؟

هل تصدق أن عروسا يزيناها عاشق؟؟

هل تصدق: أن العروبة لا تفهم الحب إلا فراقا

وتيهها بصحراء قاتلة... وجنونا...

وأن الحياة مرادفة الموت في عرفها

هل تصدق؟؟

إني أراني وساعة رمل اليقين تكاشفني

ليس يخفى من السر شيء سواك

فماذا تريد إذن؟؟

لعبة اللغز؟؟

فُرنا

لخبازة اللغز؟؟.

كون سنابل؟؟ يا سيدي

كم قناعا نزعنا عن الوجه؟؟

هل كان وجهك غير قناع؟؟

رجعت من الفرق اللؤلؤي جميلا؟؟

رجعت.. سمعتك تشفق نشوان من فضة

الاحتضار

سمعت مزامير موتك تشد من ذهب الملح؟؟

غرغرة كالزمرد

أغلقت بابك كي تدخل البحر..

إني أراني وساعة رمل اليقين تكاشفني

رملها يتدفق كيف يشاء

ويصعد آتى يشاء إلى فوق

في لمحة يلبس الأمس حاضرا

ليس يخفى من السر شيء؟

وحتى الزمان استدار

تربع ثم تثقت ثم انتشى

وتوحد صار الزمان مرايا؟؟

عنكبوت بحجم الكلاو
الانتفاضة في عيدها الآخر.....الحاحظية
جرجيس الأبيض - الجزائر -

قصيدة

التيسين 34-2010

وأخرى سهيل حصان؟؟
ستفهم أن السماء انعكاس لظنك في الجو
فارسمُ سماءك كيف تشاء
ستفهم: أن الحقائق ليست سوى حسن ظن
الطبيعة فينا
وأن بعينيك سوق بكاء...
سأبتاع رطلا من الدمع للحاجة اليوم..
أبتاع عينين أيضا فإن الطريق طويل إلي..
أنا لا أحن إلي/أي شيء كما قد أحن إلي..
أنا كل شيء إذا ما عشقت؟؟
من الفوق أصعد نحو التراب نزولا إلى الفوق؟؟
جنتك؟
والأهل لم يبرحوا غرفا في السماء
كأن السماء فنادق
والأرض كوكب أرصفة...
-المخيم يبقى المخيم-
حتى وإن كان
فوق السحاب
فما كل فوق علو

نعم
ليس يخفى من السر شيء
فإن شئت كنت نيا لأرضك؟؟
كن هو
فإن الجراح ملائكة الوحي
إن الزمان المسافر في حبة الرمل
ماضي وحاضر مستقبل...
موجة للنبوءة تهرب من شاطئ الغيب؟؟
إن المكان غريق وأنت غلاصمة أو فقاقيعه
كن كما شئت..... إنني أومس
أن البحار تموت
وتبقى الرمال..
تموت البحار العظيمة غرقى بجات رمل صغيرة
إسأل صحاريك
كم من بحار بها غرقت؟؟
قم بنا لنصادق جبات رمل؟؟
ستفهم مثلي بأن الطريق حقول ستبذرنا خطوات
ستفهم أن السماء: سماءان:
واحدة من حديد

عنكبوت بحجم الكلام
الانتفاضة في عيدها الآخر.....الحاجظية
جرجيس الأبيض -الجزائر-

قصيدة

التيسين 34-2010

ففي الجب مدرسة الأنبياء
وفي الجب أرضك مقلية منذ ستين عاما؟؟
وسيارة الأرض
في الجب
طيارة؟؟؟؟؟؟
وزليخة
إخوة يوسف في الجب أيضا ومصر
ويقوب والذئب في الجب
والجب في الجب
فاسقط إذا شئت فوقاً ولكن إلى التحت لا...
السقوط محرم
سر في رصيف السماء وحلق إلى قمر في
الجنوب
إلى قمر في الشمال
وعرج؟؟ ولامس إذا شئت شعر السماء
ووجه السماء
وتين السماء وخضرة زيتونها
طر كما شئت لكن لمصلحة الأرض
إحذر ملامسة الأرض فالأرض جب هنا.....

كذلك تسكن تلك السماء النية في نفق تحت
قريتنا
تفلق الأرض كل صباح وترجع مشتاقة في
المساء؟؟
لتحلم بالأرض والعشب والطيبن
أرى عالما
بشرا يتدلون
أرجلهم فوق والرأس تحت
أرى ناطحات التراب؟؟
سيمشي على رأسه القلب
لا... لن يخاف السقوط من الآن قلب
فلا الجاذبية تجذب نحو التراب
ولا نرجسية عنق الغمامة
..حتى الدوار صديق
فيا للسقوط المحرم
يالتزان الدوار
وبالمعارض تلك السماوات
إن السقوط بجبك
ألف حرام

عنكبوت بحجم الكلام
الانتفاضة في عيدها الآخر..... الجاحظية
جرجيس الأبيض - الجزائر-

التبيين 2010-34

تصليد

إن أوهن بيت ليست لنا في السماء بلا عمد

نسجته لنا عنكبوت بحجم الكلام...

.... تقول بأن التراب قريب

ولكنني لست آنس إلاك يا خازن الطين في

جبروت الكلام

ولست ألامس إلا قميص معارج أعمى؟؟

وغير زرابي مبثوثة ونمارق مصفوفة

وكلام على هيئة الطير

خضر وصفر.

فيا قفصا من الروح قضبانه

كم من الطير...؟؟

كم سرب طير أطيّره كي تصير المرأيا مرأيا؟؟؟

تطلب هذه العنكبوت من الجاحظية



أن تكتب عن كتاب مرت عليه سنوات، من أجل التعريف به أو التتويه به، لا يكون ذلك إلا في الجزائر، لأن العالم الناضج يناقش الكتاب فور صدوره والحكم عليه إما بجدية الطرح والجديد أو بتكرير ما قيل.

والحق يقال إن بعض الجرائد عندما، تشير أحيانا إلى صدور بعض الكتب لكن من باب الإشهار فقط رغم حسنة الجريدة في ذلك وهو يحسب لها، لكن أمنيته هي أن تخصص بعض الجرائد مساحة لصدور كتاب وتسد مناقشته لباحث نزيه، ليقول ما هو الجديد فيه، لأن القارئ في حاجة - في هذا الزمن القحط - إلى توجيه شراء الكتاب، كي لا يخسر هذا القارئ مرتين: دراهم، ووقته، والكتاب الذي أنوي الحديث عنه، هو بعنوان: "مواطنة... بلا استئذان" الذي شنتني إلى مضمونه شذا رغم أنني تابعت بعض مقالاته في الصحف الوطنية، والكتاب لصاحبه: ناصر جابي، الجامعي الصّحفي.

قد ادّعي أن كثيرا من الجامعيين يكتبون، لكن لا ادّعي عندما أقول إن منهم أقالما كبيرة في الجزائر ولو أتيح لكثيرين منهم ما يتاح لنظائرهم في العالم مائيا ومعنويا، لأصبحوا يشترون مقلما يشتري اللاعنون في كرة القدم.

1- ما دفعني إلى قراءة هذا الكتاب الفاصري، وأقصد ناصر جابي، هو المقامة الشجاعة التي أعلن فيها أنه احتار أن يمارس مواطنته كأستاذ جامعي ولو تطلب ذلك أن يولج الكل إذا لزم الأمر - ولم يتوان أن رمى رفيقه الجامعي الذي لا يمارس مواطنته عن طريق الكتابة. فهو محق ولكن ليس كل الحق، لأن ظروف الجزائر صعبة في وجه عامة الناس، لكنها قائلة للباحث الجامعي الذي هم أن يكتب بل كتب ومزق ما كتب وهناك من قضى كمدا وهناك من انزوى يتحرق، بعيدا عن القارئ القائل كما أسمته أحلام مستغانمي والقارئ - المعذرة كما أسماء جابي.

2- ما شنتني، هو مضمونه الجزائري 100٪، إذ تراه متابعيا باستمرار لما يحدث من ظواهر اجتماعية عذبة، من انتخابات وما يسايرها ومن الحركة العمالية التي تطوّرت إلى حركة اجتماعية، ومن حرية المرأة بين الحقيقة والخيال عند الذكر الحاكم، ومن الحزب الواحد إلى ظاهرة الأحزاب السياسية المعارضة والمندمجة، كما تعرّض إلى ظاهرة النخبة في الجزائر، وظاهرة التطعيم في الجزائر والقضايا اللغوية والهوية. كما تكلم عن نماذج بشرية أصيلة وطنية من خلال ظاهرة سلوكها في المسار التعليمي والسياسي.

وقارئ الكتاب يحسن، أن الكاتب تكلم عن هموم هذا القارئ وتابعه متابعة دقيقة، خاصة إذا عاش هذا القارئ الحقب التي تكلم عنها، وعاش حلو الجزائر ومرهم إلى درجة أنني أحسست بأن ناصر جابي هو "الجبرتي المصري" الذي كان يرصد كل يوم ظواهر جديدة

يراها من خلال تعامل المحلل الانجليزي مع المصري إنما ناصر جابي كان - كما يقتضيه التطور - يتكلم بلسان المحلل الاجتماعي إنما ناصر جابي كان كما يقتضيه التطور يتكلم بلسان المحلل الاجتماعي الموسيولوجي الأكاديمي الذي اعتمد على خبرة العلم والخبراء ويظهر ذلك في ص 74 عندما يتكلم عن أمراض الدولة مثل غياب الدولة الذي تكرر بفعل الاستعمار الذي مثل مركزية الدولة، وتواصل هذا التكرير إلى يومنا هذا ونتج عن ذلك للطابع السري في العمل العمومي الذي ينتج عنه غموض لدى المحكوم في كل شيء، كما سيطر العسكري على المدني وتكرر البعد الجهوي الذي غطى بل أخفى المثقف ودوره، ولم تكرر القطيعة مع مخلفات الاستعمار هذه إلى غاية اليوم.

كما نجد جابي يحلل بطريقة الخبر الموسيولوجي عندما تكلم عن رؤى جزائرية والعالم العربي، واعتمد معطيات عراقية في حرب الخليج وتنبأ بأشياء إذ يرى أن أمريكا طبقت الأنثروبولوجيا المركزة على الانقسامية في العراق (بين سنة وشيعة) وبين عرب وأكراد وبين مسيحيين ومسلمين، وكانت تنتظر لتفاجئة كبيرة ضد صدام وجدت نفسها في مواجهة حقيقة مع أبناء العراق بل طوائفه ومذاهبه فإذا كان جابي يعتمد قواعد العلماء الاجتماعيين (ص 89 مثلا) أو يعتمد خبرة السوسيولوجيين كما قال في ص (124 مثلا) وغيرها من المواضيع، فإنه تتبع أسلوب الصحفي اللق الغارف بالم القارئ ومولجعه ويظهر ذلك في (ص 32) إذ يقول: "نعتقد في المدة بين 18 و 20 أكتوبر العالي "الذي يعرف هذا الكلام هو القارئ الذي كان يتابع الصحافة والأحداث يوميا حتى يعرف الزمن الحالي الذي تكلم عنه. ويتكرر ذلك كثيرا (مثل ص 37) عندما كان يتكلم عن النقابة الوطنية المستقلة لأعوان الإدارة العمومية حيث قال: "الإضراب عن الطعام الذي قامت به في شهر أوت الماضي"، من ذا الذي يعرف الزمن بالتحديد لو لم يكن متابعا للأحداث والصحافة الوطنية يوميا؟

ويمكن للقارئ أن يقيم على ذلك، لتظهر صحة ما قلناه كقوله في (ص 55) لأنه كان محصورا بحجم المقال الصحفي المحدد، والذي لا ينبغي أن يتجاوزه إذ قال في (ص 55): "ليس المجال هنا للخوض في تفاصيلها" ويمكن أن نختم هذا بمثلين آخرين على سبيل التقليل، فهو يذكر في (ص 73) عن اللجنة الوطنية لإصلاح الدولة "تصحبها رئيس الجمهورية بداية الأسبوع" وفي (ص 170) يقول: "وهو ما جعلنا نتكلم في الأسبوع الماضي عن دولة الجزيرة بقطر فهو الذي طوع الصحافة للأكاديمية وطوع الأكاديمية لأن تصبح منبرا إعلاميا، وهذا النوع من الكتابة تأتي للتقليل من الجامعيين مثل علي الكثر وبوزيد بومدين.

3- من نتائج التحليل العلمي الذي ساد هو ظاهرة النبوءة (وليست النبوة) التي ميزت كلامه ونجد ذلك في ص 27، ص 41 ص 151: نبوءة تخص الجامعة الجزائرية وهو ما تحقق بعد سنوات.

وما نجده في ص 174 من نبوءة تخص العراق من تحليل تحققت أيضا بعد سنوات.

والنبوءة لا تتحقق في المجال العلمي إلا إذا تحقق شرطان: التحليل العلمي الدقيق على ضوء نظريات كبيرة و الإحساس الشفاف الصادق.

4- ما دفع جابي أن يكتب بنهم ويقلم صادق هو الازدواجية الملاحظة في سلوك الحاكم والمحكوم ونجد ذلك في (ص36) عندما تكلم عن أزمة منطقة القبائل، إذ قال: "الموقف اللا وطني من قبل نظام سياسي فشل حتى في تطوير مكاسب الحركة الوطنية وحرب التحرير".

كما تظهر الازدواجية في (ص81) والتي مؤداها أن الحاكم كان أميا ويخاف التكلم لأنه لا يملك أدوات الكلام ولذلك انتقم من الإطار الجامعي "صاحب التحرية التسييرية، يبعد عن مركز القرار السياسي، لأنه بكل بساطة مزل ذلك، وحاول بكل السبل أن يعرقل هذا الحاكم الإطار الجامعي بحيث أجبره أن يكون سائقا عند زوجته كما أجبره أن يكون متحضرًا داخل "الصنائي الأمود".

وتظهر ازدواجية فاضحة أخرى مند بدء الخيانة (ص155): "هذه السيطرة كان من نتائجها المباشرة تلك القطاعية التي ميرت تسيير الدولة الوطنية إذا لكتينا بالكلام عن مرحلة ما بعد الاستقلال، لأن الطاهرة أقدم من الاستقلال، فيوارها كانت موحدة حتى داخل هياكل الثورة والحكومة المؤقتة. فقد خصص الضابط المتخرج من الكليات العسكرية العربية مهمات النوعية والتجنيد والتدريب في بعض الأحيان (المعرب معلم حتى وإن كان ضابطا في الجيش على وزن عربي حتى ولو كان الكولونيل بن دلود) في حين منحت مناصب مهمة على رأس قيادة الأركان للضباط الفارزين من الجيش الفرنسي بحجة تكوينهم وقدراتهم العسكرية حتى وإن كانوا ضباط صف".

وعلى هذا الأساس انقسم المجتمع بين مغرب ومعرب ولهم لثياء أخرى كتلك التي تطفو على السطح أحيانا من بعض الأصوات العرقية أو الإسلامية التي لا تتعدى أن تكون مجرد انعكاسات لهذا الانقسام وتعكس هذا الانقسام المزوج على المدرسة وعلى بقية الحياة الثقافية.

فالازدواجية جعلت من الشيخ حيطست (ص130) لأن الأرياف انتقلت بالكاد إلى المدن الضيقة بسبب سياسات ريعية منعمة الإخلاص للوطنية. كما لم يسلم الصغير والكبير من الإتهار (ص132) بسبب:

1- سياسات غير وطنية

2- ضحالة فكرية وأمية ونقص في الإحساس الوطني.

أخيرا وليس آخراً، نهني الكاتب ناصر جابي على وطنيته الفاضحة التي جعلته صادقاً في علمه وفي تحليله، وهني نفسي بهذا العالم الذي لزاح عن نصي كربا عظيماً، وقرب لي نفسي من نفسي واكتشفت أنني لم أكن وحدي لتحرق أو على الأكل لم أكن وحدي على صواب في غياب الإجراء، وأبعده الله وأبعدا عن أن نصبح سائقين عند زوجاتنا وأبعده وأبعدا عن حضارة الصائشي الأسود.

اسلطوا الأعداء المابقة لمجلة "التبيين" من الجاحظية



العامة والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

التبيين 34-2010

دراسات لغوية

وغياب ذلك بطرح إشكال التلقي لكون أن عملية فهم وفك الرموز الموظفة بالمحتوى الإعلامي لم تتم.

ويثار لدى العديد من الإعلاميين ومتلقي المادة الإعلامية هذا الإشكال أي إشكال التلقي عندما يتعلق الأمر بمستويي اللغة العربية المتمثلين في العامة والفصحى وتوظيفهما بوسائل الإعلام، نظريا لكون أن التفاعل يحدث غالبا مع مستوى لغوي دون آخر، وهو ما يعني أن هناك عدم تفاعل وتجاوب مع المضمون الإعلامي.

الإذاعة الجزائرية وأسلوبها التخاطبي مع الجمهور

إن الإذاعة الجزائرية بتعدد قنواتها المختلفة الوطنية والجهوية والموضوعاتية** تعتبر من وسائل الإعلام التي تستخدم أسلوبا تخاطبيا يجمع مستويي اللغة العربية (العامة مستوى التعبير في الحياة اليومية بالمجتمع الجزائري) والفصحى (المستوى اللغوي الذي يستخدم في الدائرة الرسمية والتعليمية)، والأمازيغية بكل فروعها ولهجاتها على مستوى بعض الإذاعات البالغ عددها تسع إذاعات (غرداية، بجاية، تلمسان، باتنة، أدرار، ورقلة، تندوف، الشلف) فكلها توظف واحدا من فروع اللغة الأمازيغية (القبائلية، الشاوي، الميزابية، الزناتية، الورقلية والتارقية

تقوم العمليات التي يحدثها الإعلام سواء بالكلمة أو الصوت أو الصورة والصوت لبيئة ذاتية ومشاركة لمعنى الواقع المادي والاجتماعي الذي يعيشه الأفراد، في صيغة تبادلية وتفاعلية بين طرفي العملية الاتصالية المتمثلين في المرسل والمستقبل، عن طريق لغة تصاغ في رسالة إعلامية توجه إلى جمهور يتقاسم معها القيم والأبنية بخصوص الواقع المعاش، ويحدث بعدها الفهم والتأثر ثم الاستجابة، أي ما يسمى بالتفاعل، فحدث الاتصال بهذا الشكل مرهون باللغة، فهي متلازمة مع الإعلام كتلازمهما مع الإشكال، الذي يعتبر الغاية من وجود هذه اللغة في ذاتها، وكذا عند توظيفها على مستوى وسائل الإعلام التي تعتبرها عاملا مهما وفعالا في تشكيل مختلف الأنشطة الذهنية وتغيير الأوضاع، وقوة تأثيرها بنجم من قدرتها على إثارة المعاني المشتركة لدى قطاع واسع من الأفراد، على أساس أن القائم بالاتصال أو المرسل أثناء عمله يعتمد على الكلمات ومعانيها الدلالية، وما تشكله لدى الأفراد، بغاية إثارة معنى مشترك لديهم وتشكيل موقف واحد.

ومن هنا فإن تحقيق التفاعل مع رموز أي لغة موظفة بأي وسيلة من وسائل الإعلام يكون مرتبطا بدرجة كبيرة بمدى إستعمالها لدى مستقبل الرسالة، وتوقعها في مجالات الحياة المختلفة

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

دراسات لغوية

الطبيب 34-2010

استعمال اللغة العربية والبيئة اللغوية في الجزائر عموما.

تؤثر هذه العوامل ببرز في كون أن كل من العامية والفصحى توظف في مجالات مختلفة إذ يجد الفرد بأنه يتعامل منذ ولادته مع عامية تتميز ككل العاميات العربية باختلافاتها اللهجية الكثيرة حيث نجد (لهجة الشرق - لهجة الجنوب - لهجة الشمال....) وهي التي يتعامل بها الفرد في بيئته ودخل المنزل والشارع في البداية، قبل بلوغ سن التمدرس... وذلك لمدة ست سنوات لدى الغالبية، فعند دخوله المدرسة يتعامل مع مستوى آخر يتمثل في الفصحى التي توظف كلفة أساسية في الأطوار الأساسية تستبدل في الجامعات بلغات أخرى سيمًا في بعض التخصصات، ولذلك فقد أخذت المادة الإعلامية التي تتوجه بها الإذاعة الجزائرية للأفراد السمات العامة والخصوصيات الأساسية التي يتميز بها المجتمع الجزائري سواء فيما يتعلق بشؤونهم الخاصة أو فيما يرتبط باهتماماتهم واتقائهم وأساليبهم الخطابية والتواصلية التي يتقنون عليها أي وفق ما يتطابق مع الإطار العام للمجتمع الجزائري،. لكون أن العملية التي

تقوم بها الإذاعة لا يمكن أن تخرج عن الإطار العام لطبيعة الاتصال الذي يتوقف على عناصر معقدة، من بينها عامل الجماهير الذي يعتبر معقدًا للغاية،

والشأنية). وهو ما يعني أن رموز الرسالة لا تخرج عن نطاق خصوصية البيئة السوسولوجية للجزائرية التي ساهمت العديد من الظروف والعوامل في تشكيل خصوصياتها الثقافية والاجتماعية واللغوية، حيث يعتبر عامل الاحتلال الفرنسي الذي تعرضت له الجزائر لمدة 132 سنة من بين هذه العوامل المؤثرة على بيئته اجتماعيًا ولغويًا، فلقد عملت فرنسا على جعل التعليم بجميع المدارس الحديثة باللغة الفرنسية واعتبرت على أساس ذلك اللغة العربية لغة أجنبية طبقًا للقانون الصادر سنة 1938، وحازبت بذلك كل الأنشطة التي لها صلة بتلقي اللغة العربية، كالتي كانت تقوم بها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبعض المنظمات الوطنية آنذاك.

وهذه المرحلة التاريخية التي مرت عليها الجزائر انعكست سلبًا، إذ خلقت بالموازاة مع نسبة الأمية العالية أزمة لغوية حادة، ومع الاستقلال تم اعتماد العديد من الأنظمة التربوية والتعليمية ففي العام 1976 أدخلت إصلاحات عميقة تنطلق من حق المواطن الجزائري في التربية والتعليم، بغرض طابع يتضمن الإلزامية والمجانية للتعليم الأساسي، وانطلاقًا من هذه السمة من التعليم كلا الجنتين وكل الفئات العمرية وتضاف إلى هذه الإجراءات الإصلاحات التي باشرت فيها وزارة التربية الوطنية عام 2003، وكلها عوامل أثرت على

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

دراسات لغوية

التبيين 34-2010

طوال حياته مالم يمنعه من ذلك عائق، كما أنها من جانب آخر نسق تتكون من رموز منظومة تتراوح بين الصوت والجملة، إذ أن الأصوات اللغوية في دخل الكلمات هي رموز لغوية ذات دلالات، فكل تركيبة تتكون منها الكلمة تعتبر رمزا صوتيا.

فاللغة بذلك هي نسق كلام قولاه في المقام الأول الأصوات المنطوقة لا الحروف المكتوبة. وهذا الأخير أي الكلام ينتج عن استخدام اللغة فهو مجرد صورة للغة وليس اللغة نفسها. فالكلام فعل مادي ملموس تنتج عنه تعابير واضحة تتكون من كلمات مرتبة في أنماط محددة ويعبر عنها بأصوات متينة. وهذا الكلام الذي يتضح أن وحدته هي اللفظ المنطوق أو المنطوق اللغوي، هو أمر من أمور العلاقات النفسية والاجتماعية والحضارية، فضلا عن الحقائق الملموسة والمدرجة إلى حد بعيد.

والكلمة أو اللغة المكونة من مجموعة القواعد والصيغ نجدها توظف بقوة في الاتصال، سواء للتخصيص أو المواجهي أو الجماهيري. فعندما ننظر في عمل وسائل الإعلام أو أداء الباث المجدد في المرسل، فإنه لا ينتج معنى إلا عند تلقي المشاهد أو المستمع أو القارئ (أي عند حدوث التعرض)، وهذا التفاعل لا يمكن أن يحدث إلا بوجود خبرات مشتركة بين طرفي العملية

فهو ينقسم إلى طبقات اجتماعية متميزة، بينها علاقات متشابكة، تظهر في سمات لها صلة وثيقة بالسلوك الاتصالي لمتلقي محتويات الإذاعة ومفرداتها. فهي من تحدد الميل السلوكي عند التعامل مع الإذاعة وما تقدمه.

وهذه السمات تتشكل باكتر حدة في المجتمع الحديث الذي تغير من نظام اجتماعي تقليدي يرتبط فيه الناس ارتباطا وثيقا إلى مجتمع يتميز بتعدد أكبر حيث ينعزل فيه الأفراد اجتماعيا، وعليه فالتراسات الميدانية المتقدمة كشفت ببطلان الخدش الذي سيم في المجتمعات للصناعية الحديثة ليسوا قلوب واحدة، وليسوا متشابهين، بل بالإمكان ترتيبهم في تصنيفات اجتماعية محددة، على الرغم من اشتراكهم في بعض الملامح الاجتماعية والذين والهوية ومكان الإقامة. ولذلك يعتبر الجمهور في العملية عنصرا إيجابيا يؤثر في اتجاهات المصدر نحوه، وللقائم بالاتصال هنا أو المرسل عليه أن يأخذ بمدخل السمات العامة والفردية والاجتماعية للمتلقي (الجمهور) أثناء إعداد الرسائل سيما ما يتعلق باللغة أو رموز الرسالة الإعلامية.

أهمية اللغة في تحقيق التفاعل مع مضمون الإذاعة.

تعتبر اللغة بحسب ما ذهب إليه اللغويون قدرة ذهنية اكتسب، وتكون منذ بدء حياة الفرد يوظفها

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

التبيين 34-2010

دراسات لغوية

الرسائل واستقبالها عن طريق رموز متفق عليها بين الطرفين، بل إنها تتطوي على تفاعل معني الرموز مع المخزون المعرفي للمستقبل، وتطابقها مع الصور التي تشكلت في عقول الأفراد بشأنها. التي على إثرها تشكل للصورة العقلية التي يتصرف على ضوءها المتلقي.

فتوظيف اللغة في جانبها المادي والمعنوي (الدلالي والمندلول) يدرج ضمن المؤثرات القوية على الفرد المتلقي، والاختلال على مستوى يؤدي إلى تباين الاستجابات أو عدم حدوثها، لذلك فإن القائمين بالاتصال على مستوى وسائل الإعلام بمختلف أنواعها بما فيها الإذاعة، عند استخدامهم للغة التي هي واحدة من المكونات الأساسية للاتصال بالجمهور، يأخذون مشكلة الدلالات اللغوية الكثيرة والمتنوعة عند قطاع الجمهور، كونها تنصف بالصنخامة، والسخيف وعدم السجاس، فهي لا تشكل وحدة منفصلة لوحدها بل قطاعات عديدة لكل منها لغته الخاصة به التي يجب مراعاتها. لذلك يشترط عدم مخاطبتها من مكان واحد، وبمتحدث واحد، وبلغة واحدة لأجل تحقيق عملية الاتصال المنتظر منها إحداث التأثير والتفاعل، فينبغي أن لا تخرج الرموز الموظفة على مستوى الإذاعة عن نطاق الثقافة السائدة والثرث الشعبي، ولقيم السائدة، وكذا المعرفة المكتسبة في

الاتصالية تتمثل بالدرجة الأولى في الإطار الدلالي. فقيمة التليل أو الرمز اللغوي تتحدد في الحدود المتفق عليها بين الباث والمتلقي. ويمثل في الأساس هذه العلاقات الترابطية المتواجدة بين المرسل والمستقبل والرسالة المحملة بالرموز جوهر الوظيفة الأساسية لوسائل الإعلام.

فكل وسيلة إعلام تسعى جاهدة إلى استخدام اللغة الأكثر ملائمة، والأكثر مصداقية لدى جمهورها لكون ذلك يشكل الجمهور ويصوغ رؤيته التي يفسر بها واقعه ويستوعبه ويتكيف معه.

فال اتصال الجماهيري لا يقوم إلا من خلال الاتصال الرمزي. فباستعمال الرموز التي تعبر عن خبرات الإنسان، وتبادلها مع الآخرين عن طريق وسيلة إعلامية معينة يتحقق الاتصال وبالتالي التفاعلية المنتظرة بين طرفي العملية، التي لا تكتمل هي الأخرى إلا عندما تتوازن خبرة المرسل وخبرة المستقبل وموضوع الرسالة، وهو ما تذهب إليه نظرية التفاعلية الرمزية التي ترى أن الاستجابات تتحدد من خلال نظام الرموز والمعاني التي بناها الفرد للأشياء والأشخاص، وهذه العملية لا تنحصر فقط من جهة أخرى في كونها محصلة إرسال

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

التبيين 2010-34

دراسات لغوية

والمدلولات التي يُرفقها بالأشياء المحيطة به، وهو ما يعني أن عملية الفهم والتفاعل واستمالة الاحتياجات العقلية والعاطفية والمنطقية، لا يمكن أن تكون من خلال العملية الاتصالية القائمة عن طريق الإذاعة، إلا بتوظيف خصوصية المجتمع اللغوية ورموزه الخاصة به. فهي من ذلك تتحكم في النموذج اللغوي الذي تستخدمه هذه الوسيلة الإعلامية المتمثلة في الإذاعة عند اتصالها بالجمهور.

خصوصية اللغة العربية وعملية التفاعل

التفسير الدلالي للرموز المستقبلية، يحدث لمتألم يكون طرفي العملية المرسل والمستقبل من جنس اللغة الشفهية نفسها، أي لغة تضم مفاهيم معينة ودلالات ما، لا يمكن أن تكون في لغة أخرى ولا تعرفها تمامًا، ويتضح ذلك في مجالات دلالية عديدة، مثل المصطلحات المتعلقة بـ (الألوان، القرابة،...)، فهي أن تكون نفسها في مختلف اللغات، نظرًا لاختلاف العلاقة القرابية التي تعتمد على اتفاق واصطلاح أفراد المجتمع، وتختلف باختلاف ثقافة أفراد.

واللغة العربية، هي من اللغات التي تتضمن مفاهيم ودلالات وتركيب وأساليب، لا تتضمنها جماعات لغوية أخرى خارجة عنها، كما لها خصوصيتها التي تضم القواعد والنظم المتواضع

المراحل التعليمية للجمهور المتوجه إليه، مما يعني أنه يتوجب التخطيط للرسالة بإحكام.

فمحتوى التعبير الشفوي في الأساليب التخاطبية التي تتوجه بها الإذاعة لجمهورها يقتضي من جهة معرفة باللفة ورموزها ودلالاتها، إضافة إلى أصولها، ومن جهة أخرى معرفة تقاليد التعبير وأسلوبه، وطريقة تفكير المتلقين، وذلك بهدف تحقيق المشاركة الوجدانية الاجتماعية بين طرفي العملية الاتصالية وعلى هذا الأساس، فالإذاعة ليست كبقالي وسائل الإعلام الأخرى عند توجيهها للجمهور بأسلوب خطابي معين، فهي لا تعتبر جمهورًا عامًا. وإنما خاصًا لخصوصية الرموز اللغوية الواجب توظيفها في الرسالة التي توجهها له قصد التأثير فيه، وتعد بذلك هذه الخصوصية اللغوية التي تختلف من جمهور لآخر. أحد المداخل التي يعتمد عليها القائم بالاتصال بجهة في الاستشارة والاستمالة. من منطلق أنه لا يمكن الاستماع أو للعرض لقناة إذاعية معينة، دون فهم لرموزها اللغوية الخطابية.

ولذلك فإن جمهور الإذاعة يعتبر خاصًا كون أن اللغة الموظفة في رسالتها لا يمكن أن تغاير خصوصية الرموز التي رسخها المجتمع في المتلقي، فالمعامل مع الإذاعة هنا يتصرف طبقا لتفسيره الخاص الذي يتماشى مع العلامة،

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

التيبين 34-2010

دراسات لغوية

المستند والمُسند إليه، إلى أن يتم التحصيل على جملة مفيدة، وهناك الإسناد الفعلي والإسناد الإسمي، وعلى الإعراب.

وبنفس الشكل تُطرح بالمجتمعات العربية إشكاليات الفهم والإفهام عند توظيف المستوى الثاني المتمثل في العامية، فاستعمالها في مجال الحياة اليومية واختلافاتها وتباينها من بيئة إلى أخرى، يؤثر على القائمين بالاتصال على مستوى الأنظمة الإذاعية، فيما يتعلق باختيار الأسلوب الاتصالي الرمزي الذي يتمشى مع مصالح الأعداد الكبيرة/من الأفراد وأفكارهم ولسانهم، وبالتالي فهمهم.

ومن هنا تتولد إشكالية التوصيل والتبليغ عمليا عند توظيف المستوى الثاني من اللغة العربية المتمثل في العامية لدى بعض الفئات التي قد لا تفهم الرموز الموجهة لها، لكون أن لهجات العامية مختلفة وكثيرة، الأمر الذي يجعل من بعض مفرداتها ورموزها لا تتفق مع المعنى الذي يمتلكه المتلقي. وعلى هذا الأساس يرى فريق من الباحثين والمنشغلين بقضايا اللغة العربية بأن هذا المستوى لا يمكن أن يكون الأسلوب اللغوي المناسب لإفهام أفراد الجمهور. على الرغم من أن هناك في المقابل من يرى في العامية النموذج اللغوي الأنسب لجميع فئات الجمهور، وأنه عن

عليها التي تتجسد في المستويين اللذين يجمع عليهما الدارسون، أي الفصحى والعامية، وهي من الخصوصيات للغوية الأساسية المميزة لها عن باقي اللغات الأخرى، وهي تؤثر على طبيعة العمل الإعلامي حيث تولج المرسل عند إعداد الرسالة إشكالية التوصيل عند توجيهه للجمهور، فيكون ملزما على اختيار المستوى الأنسب من المستويين قبل بث الرسالة، وتحملها بالرموز التي تحقق التفاعل، لإعطاء اختلاف مجالات استعمال واستخدم كل منهما في تعاملات الأفراد، وخصوصية كل مستوى، وهو ما يطرح مشكلة الفهم وعليه التفاعل ولذا نرى التفاعل مخطئة الجمهور والتوجه إليه.

وانطلاقا من هذا الواقع فإن هناك من يطرح مشكلة المصطلح على مستوى الفصحى، وعدم إمكانها إحتواء مختلف مجالات الحياة المختلفة، وسيما العلمية والتكنولوجية، والقول بأنها منحصرة في استعمالات محدّدة، مما يؤدي إلى عدم حدوث التفاعل إطلاقا بين القائم بالاتصال والمتلقي، وهذا ما يؤثر في تصور القائم بالاتصال للمستقبل، من حيث نوع الأسلوب الخطابي الذي ينبغي توظيفه مع توافر مستوى ثاني يتمثل في العامية، ونفس الفريق يذهب للقول أن الفصحى معقدة من حيث التراكيب والأساليب. وأنها تخضع لقوانين تضبطها وتحكم فيها، إذ تعتمد الجملة فيها على مفهوم

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

التبيين 34-2010

دراسات لغوية

حدوث التفاعل وتعرض الجمهور الجزائري لما يقدمه هذا الوسيط الإعلامي من محتويات ومواد، فالتلقي مرتبط بشكل كبير بالسياقات المختلفة سواء الاجتماعية أو الثقافية أو الصيغ التواصلية الاتصالية المتعارف عليها بين الأفراد المتلقين (الخصوصية اللغوية)، وعلى هذا الأساس فإن بناء الرسالة الإعلامية بعيدا عن هذا الإطار ينتج عنه إشكال التلقي الذي يعني عدم الفهم الشاجع عن عدم إمكانية فك الرموز التي يحتويها سواء تعلق الأمر بالمستوى الأول المتمثل في العامية أو المستوى الثاني المجدد في الفصحى.

وبالتالي فإن توظيف النظام الرمزي المتوافق مع خصوصيات المتلقي يعد أمراً ضرورياً في بناء الرسالة ولحدوث الاستجابة، فتوظيف المستوى الأول المتمثل في الفصحى ينطلق من كون أن الرموز التي تحتويها تتوافق مع الإطار الاجتماعي، وهذا يجعل من إمكانية استعمالها على نطاق واسع ممكنة مع مراعاة للاستخدام المحدد لها من قبل النظام الاجتماعي أي للمجالات المحددة لها، فعدم توظيف الفصحى انطلاقاً من هذه الاعتبارات يؤدي إلى عدم التفاعل مع رموزها والمضامين التي تستخدمها على مستوى قنوات الإذاعة الجزائرية لا سيما في وجود مستوى لغوي ثاني (العامية) يوظف بشكل كبير في الحياة اليومية للأفراد، حيث أن هذا العامل يعد من العوامل الرئيسية التي قد تؤدي إلى عدم فهم الرسالة التي توظف الفصحى، وتفضيل العامية في

طريقها يتحقق الفهم، ولا ينجم عند توظيفها من خلال الإذاعة فجوة معرفية أو سلوكية.

كل هذه الاعتبارات كعدم الفهم وأخرى كاقتران الفصحى بالقرآن وكونها توحد مشاعر أفراد المجتمع العربي أفراد المجتمع العربي هل فعلا هي المتحركة في تعرض الأفراد لمستوى دون آخر من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى؟ وإن كان الأمر كذلك فما هو السبيل لتجاوز إشكال التلقي عند توظيف هذين المستويين بمضامين الإذاعة الجزائرية أو مختلف وسائل الإعلام بالوطن العربي التي تضطر لتوظيف العامية والفصحى كخصوصية تميز مجتمعاتها.

العامية والفصحى بالإذاعة الجزائرية

من خلال عينة تتشكل من 100 فرد تم وزعت عليها استمارات بحث تتضمن 32 سؤالا تبحث في إشكال التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية وللتعرض لمستوى دون آخر من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى أبرزت النتائج بأن جملة من العناصر المهمة تتحكم في تلقي أفراد الجمهور لمضامين الإذاعة الجزائرية، من بينها الترميزات ونوع الأساليب الخطابية الموطقة، فتوظيف العامية والفصحى يعد عاملاً مهماً في

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية الأستاذ : فارس طباش

التبيين 34-2010

دراسات لغوية

الغرض، فتحقيق هدف الاتصال مع الجمهور يتطلب الأخذ بالعديد من الاعتبارات عند توظيف العامية والفصحى في مضامين ومواد الإذاعة الجزائرية، منها عامل الفهم الذي يتوجب مراعاته، والذي يكون عن طريق الرموز الواضحة الدقيقة والمتباعدة مع المنظومة الرمزية الماثلة لدى أفراد الجمهور فيما يتعلق بكل مستوى، مما يفرض على القائم بالاتصال على مستوى هذا الوسيط الإعلامي أن يستخدم كلا من العامية والفصحى استخداما دقيقا في مجالتهما المحددة، ومبدان كل واحد منهما انطلاقا من الأنوار والوظائف التي حثتها الإطار الاجتماعي لكل مستوى، فلهامية استعمالاتها الخاصة، وللصحى مجالاتها المحددة.

فحدوث الموقف التواصلية بين الباث والمتلقي يكون بهذه المنطلقات التي تحقق التفاعل وتجنب القائمين على الإذاعة الجزائرية من الوقوع في إشكال عدم التلقي لواء من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى عند توظيفهما بالمضامين والمحتويات على مستوى كل القنوات سواء الوطنية أو الجهوية أو الموضوعاتية.

(*) رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال.

الرسائل والمحتويات التي تتوجه بها الإذاعة للجمهور، وهو المستوى الذي يُشترط فيه عدم استعمال الألفاظ والمفردات الأجنبية الغير مطابقة لرموز هذا المستوى، لو التي لا تنتمي للسياق الاجتماعي، وإلا فإن ذلك يؤدي إلى عدم حدوث الفهم والتفاعل الذي يندمج عنه عدم التعرض للمواد والقنوات الموظفة لهذا المستوى بالإذاعة الجزائرية.

ومراعاة السياق الاجتماعي في الأسلوب التخاطبي الموظف والمستخدم في الاتصال بالمتلقين من خلال الإذاعة الجزائرية، يتوجب حتى في حالة المزج بين العامية والفصحى في مضمون واحد، فهذه الصيغة التخاطبية على الرغم من أنها تزيد من مستوى الفهم ودرجة الإبتغاب لدى المتعرض، فإن توظيفها يؤدي إلى عدم حدوث الاستجابة وعدم حدوث التفاعل مع المضمون في بعض الحالات، وتطرح بذلك إشكالية التلقي أثناء بناء الرسالة، نظرا لأن كل مستوى من المستويين له مجالاته المحددة التي يستخدم من خلالها في الإطار الاجتماعي، ولا يمكن الجمع بينهما لتحقيق فاعلية أكبر مع المضمون المستخدم لرموز ثنائية اللغة العربية.

واعتبارا من هنا، فإن توظيف هذه الصيغة التخاطبية المتمثلة في المزج بين العامية والفصحى لا يمكنها تجاوز إشكال التلقي إذا ما وُظفت لهذا

نهاية النهايات

عبد الستار ناصر - العراق

التبيين 34-2010

قصة

مع رنين أجراس الكنيسة الصاخب، أخرج مسدسه وأطلق الرصاص على رأس الرجل، ثم ترك المكان بسرعة، وعاد إلى بيته، وفي اليوم التالي، ذهب إلى إحدى مزارع المتعة خارج حدود المدينة، رأى ثلاثة رجال، استقبلوه بحفاوة وترحيب وهم يرفعون كؤوس الخمرة في صحته، لكنه بكثير من التركيز تمكن من أن يفتح النار على رؤوسهم، وتأكد من موتهم، ثم ترك المزرعة غير عابئ بالمرأة التي سقطت ذعراً دون أن تخفي غريها عن عينيه، عافها ومضى ماشياً إلى بيته كان ما جرى كان واجباً عليه!

وقبل أن يدخل إلى بيته، رأى جارهم الوسيم متأنقا، في طريقه إلى نادي الفرسان كما هي عادته مساء كل يوم، مشى خلفه، على بعد أمتار، وقبل أن يصل نهاية الزقاق كانت الرصاصة تخترق بنطلونه من الخلف وتسقطه جثة هامدة على ماء آسن. خمس جرائم قتل في يومين، جارهم الوسيم، ولاعب كرة القدم، ومسؤول البطاقات التموينية في المحلة، والمطرب الصاعد أيوب الرابع، وخامسهم سكرتير الوزير، قتلهم جميعهم (عفيف أبوجناح) الذي عاد من باريس بعد نجاح عملية جراحية أجروها قرب نخاعه الشوكي. هناك، وهو يمشي في شارع الشانزليز، اهتز رأسه بقوة، كأن صاعقة من السماء مسّت جمجمته وكادت أن تشلّه تماماً، ثم، وكما بدأت الصاعقة فجأة، عاد سليماً معافى كأن شيئاً لم يحدث!

بعد ذلك بدقائق، أحسّ عفيف أبوجناح بأمر عجيب، وفي غاية الغرابة، بل هو المستحيل بعينه، انه يعرف الآن كل شيء عن أي شخص يراه، فهذه السيدة المحترمة التي تلبس الثياب المحتشمة، ليست غير بائعة هوى تعمل بعد التاسعة ليلاً في مواخير (السان دونيه).. وهذا الرجل الذي يحمل مظلة مطر فوق رأسه ويمشي بهدوء واحترام، ليس غير لص محترف ونصاب كبير، وهذا، وذاك، هنا، وهناك، يعرف كل شيء عنهم، فماذا

نهاية النهايات

عبد الستار ناصر - العراق-

قصة

التبيين 2010-34

حلّ في رأسه، ماذا جرى، وكيف يمكنه اكتشاف المستور ولم يكن هكذا قبل تلك العملية التي شقّوا فيها رأسه وأخرجوا ذاك الورم الذي كاد أن يقتله في بغداد؟

أيّ رعب أن تعرف أسرار الناس، بل وتراه أيضاً، وها هو، وقد أغمض عينيه بين المشائين على رصيف الشانزليزيه، يرى على بُعد آلاف الكيلومترات، من باريس إلى بغداد، زوجته وهي في غرفة جارهم الوسيم، وكانت قبل يوم واحد، كما رأى، في مزرعة بعيدة عن بيته، هناك خارج حدود المدينة، مع ثلاثة رجال، يعرفهم، وكان هو نفسه يسامرهم في المزرعة ذاتها، بل وينفّي مع أيوب الراجح ويضحك مع لاعب كرة القدم وسكرتير الوزير الذي يدير الجلسات ويدفع أثمان المشروبات.

رأى من الوساخات والسلوكيات المشينة والمؤامرات والخبائث الكونية ما يعجز أيّ عقل عن ترميمها، رأى أنواعاً من البشر المرضى لا يمكن أن يكونوا من البشر، ولم يكن بين الحيوانات التي رآها ما يشينها أبداً!

عاد بسرعة إلى فندق بيلمونت في أحد فروع الشانزليزيه، قرر الرجوع فوراً إلى بغداد، برغم نصائح الطبيب في أن يبقى أسبوعاً آخر، حتى يطمئن إلى صحته، هناك طائرة إلى بغداد في كل يوم، وسوف يصل بعد ست ساعات إذا ما جرى كل شيء على ما يرام.

في الطائرة، وكان يوم خميس، رأى في قمقم رأسه، زوجته وهي تضحك مع المسؤول عن البطاقات التموينية، ربما حتى تكسب منه زيادة في الحصّة من بقوليات ورز وشاي وحليب وسكر، كان يسمعه من وراء المسافات الشاسعة وهو يغازلها:

-هذه أول مرة أرى فيها السكر بحاجة إلى سكر.

نهاية النهايات

عهد الستار ناصر - العراق-

التبيين 34-2010

قصص

يرى زوجته من وراء نافذة الطائرة تضحك بفنج داعر، مما دفع الرجل إلى قطع الشوط كله وهو يقول:

-أعزف أن زوجك في باريس.

إذا بها تقول دون حياء:

-تعال بنفسك وتأكد، ولا تنس حصّة الليل.

أحسنّ عفيف أبو جناح، بأن الطائرة لا تتحرك، أنها ليست بطينة، بل وقفت في السماء، حتى يزداد غيظاً مما يرى في رأسه من حيانات ما كان له أن يصدقها أو يكتشفها، ربما حتى موته.

لكن الطائرة هبطت على أرض بغداد، ولم يفكر حينها بأي شيء، سوى بالمسدس الذي احتفظ به في دولاب الملابس منذ آخر حرب شارك فيها، وعندما أطلق الرصاص والغضب على زوجته، أيقن أن العالم سوف يبدأ بالانقراض عندما يعرف كل واحد منا بما يفكر فيه الآخر؟

الجملة الواضحة...

مفتاح الفكرة القيمة

مع العودة القوية للمنتخب الوطني الجزائري لكرة القدم المقبل هذه السنة على المشاركة في نهائيات كأس العالم بعد أربعة وعشرين سنة كاملة من الغياب، تشهد الماحة الفنية الجزائرية فورة كبيرة في الأغنية الرياضية التي حققت أرقاما قياسية في عدد المبيعات واستولت على اهتمام جماهير واسعة.

تورينو و"ميلانو"، مدينتان معروفتان في إيطاليا، الأولى ينتمي إليها نادي كرة القدم الشهير "يوفنتس"، والثانية تشتهر بنادي "ميلانو". أ. سي، وبالمقابل فإن اسمي "تورينو" و"ميلانو" أطلقا على شهر فرجين غاليينتين، إحداهما تشجع نادي مولودية الجزائر والأخرى تشجع نادي اتحاد الجزائر وهما لشهر وكبير نوادي كرة القدم في الجزائر العاصمة وتستحذان على اهتمام فئات واسعة من جماهير كرة القدم في الجزائر كلها. وبقيت فرقة "تورينو" تشجع مولودية الجزائرية ضد اتحاد الجزائر و"ميلانو" تشجع الاتحاد ضد مولودية، دون أن تتجح إحداهما في صناعة الفارق الذي يجعل منها ظاهرة فنية وطنية في الجزائر، لكن المعجزة حصلت عندما استعاد المنتخب الجزائري بريقه الذي فقه منذ سنين طويلة وأصبح أقوى المرشحين للتأهل إلى كأس العالم في مجموعة تضم مصر وزامبيا ورواندا، وتوحدت الفرقتان تحت اسم مركب وهو فرقة "تورينو وميلانو" ولصبت جماهير مولودية وجماهير اتحاد العاصمة تردد أغاني فرقة واحدة ولم يكن أكبر المتفائلين يتوقع هذا التقارب بين الجمهوريين الكبيرين. واستطاعت فرقة "تورينو وميلانو" الوليدة منذ أشهر قليلة أن تجر قبلة فنية حقيقية تمثلت في أغنية "لا لحيري" (الحرائر باللغة الفرنسية) بلادي ساكنة في قلبي قلتي أصبح يردد الصغير والكبير داخل الملاعب وخارجها، والغريب في الأمر أن كلمات هذه الأغنية وغيرها من أغنيات "تورينو ميلانو" هي في الأساس مستلهمة من أهازيج الجماهير الكروية داخل الملاعب، فالكاتب الحقيقي تلك الكلمات هو "مؤلف مجهول" من سواد المشجعين الكرويين الكثيرين، الذين تخلوا ولو مؤقتا عن ألوان أنديةهم، لصاحب ألوان العلم الوطني الجزائري، ويؤكد رئيسا هذه الفرقة الوليدة "طفي نورينو" و"بلال ميلانو"، أن تلك الأغنية الأيقونة مثل غيرها هي فعلا من إبداعات جماهير الملاعب، أما اللحن فكان في الأصل مَعْدَا لأحد نوادي الدوري الجزائري لكرة القدم قبل أن يقترب المنتخب الوطني من تجسده حلمه في الصعود إلى نهائيات كأس العالم بعد أربع وعشرين سنة كاملة من الغياب، ولأن الأغنية هي وليدة جماهير كرة القدم فإنها اشتهرت بسرعة كبيرة وبيع منها عشرات آلاف النسخ أغلبها مقررصن، فثناء مباريات المنتخب الجزائري الأخيرة وفي أجوائها كان الأطفال والمراهقين يحملون أقراص "سي دي" لهذه الأغنية بالذات ضمن ألبوم الفرقة الرياضي الكامل ويبيعون نسخا كثيرة منها في الشوارع والطرقات تماما مثلما يبيع أطفال الجرائد صحفهم المطلوبة بكثير من سعرها الحقيقي.

والنجاح الخرافي الذي حققته فرقة "تورينو وميلانو"، لم يمنع فنانين آخرين من النجاح في الأغنية الرياضية الجديدة مثلما كان الأمر مثلا مع الثنائي "محفوظ وصونيا" وأغنية 1 2 3 viva l'algerie (1، 2، 3 تحيا الجزائر) التي تمتاز في مطلعها عدة لغات أوروبية، وتؤكد على حب الجزائر بكل اللغات

ثورة الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر الخير شوار

التبيين 2010-34

الحواسن

المعروفة، ورغم أن هذا الشعر المأخوذ هو الآخر من الملاعب قديم، فإن قدرة الفنانين على إدماجه في أغنية جديدة كلمات ولحنا ساهمت في انتشاره الواسع بين الجماهير. والغريب في الأمر أنه وفي غمرة التناقص الرياضي بين الجزائر ومصر من أجل الصعود إلى كأس للعالم، ومع التناقص بين جمهوري المنتخبين استعار أحد المطربين الجزائريين الشبان اللحن الشهير للفنان الشعبي المصري شعبان عبد الرحيم ويؤدي أغنية ساخرة تغني بعناصر المنتخب الجزائري الذين فازوا بثأيرة التأهل إلى نهائيات كأس العالم. كما اشتهرت أغنية أخرى استمد مطلعها من أهالي الجماهير في الملاعب وهي "معاك يا الخضراء.. ديري حالة"، (نحن معك يا خضراء... فلتتحقق المستحيل) وغيرها كثير.

ولم يقتصر أمر الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر على الفنانين الشباب غير المعروفين من قبل، بل أن الكثير من المطربين المعروفين قد عادوا بأغاني جديدة منهم "الشيخ سلطان" الذي يؤدي الأغنية السطيفية الشاوية، والمطرب الشعبي الشهير عبد القادر شاعو الذي أطلق أغنية جديدة بلحن شعبي قديم سبق وأن أدى به منذ سنين طويلة أغنية عاطفية شهيرة، ولم تتأخر الفنانة **فلة** الجزائرية عن الحدث وساهمت هي الأخرى بأغنية رياضية جديدة، في إطار اللجو العام الذي ساهم في هذه "الثورة" التي اخطت فيها الفن الغنائي بالفن الرياضي.

وفي غمرة هذا الحدث عاد من جديد الفنان الجزائري المعروف الصادق جمعاوي ليعيد أداء أغنية اشتهرت كثيرا في بداية ثمانينات القرن الماضي وكانت عنوانا حقيقيا لما يسمى في الجزائر "ملحمة خيخون الإسبانية" عندما هزمت الجزائر منتخب ألمانيا الغربية والأغنية هي بعنوان "جيبوها يا الأولاد"، واستطاع جمعاوي أن يعيد أغنيته إلى الحياة من جديد بمشاركة "كورال" مكون من بعض الفنانين وحتى لاعبي المنتخب الجزائري الجديد وتزامنت عودة الروح إلى هذه الأغنية مع عودة الروح للمنتخب الجزائري الذي لمبعث من رماده واستطاع الذهاب إلى المونديال الكروي بعد أربعة وعشرين سنة من الغياب. ومما ساعد على إعادة بعث أغنية "جيبوها يا لولاد" التي كانت بمثابة لشعار شبه الرسمي لتألق المنتخب في الثمانينات من القرن الماضي وكانت الجماهير تردها في الملاعب وخارجها، أن كاتب كلماتها شاءها أن تكون "مجرد" على عكس معظم الأغنيات الرياضية التي تسمى لاعبين بأسمائهم ولا تعيش إلا بعض السنوات في أكثر الأحوال، فلم يذكر في أغنية "جيبوها يا لولاد" الشهيرة تلك أي لاعب باسمه واكتفى بذكر أرقامهم مما جعلها تتكيف مع كل عصر. على عكس أغنيات شهيرة أخيرة كانت قد نجحت في وقتها نجاحا منقطع النظير واضطر مجدوها أن يتصرفوا جزئيا لو كليا في الكلمات حتى لم يبق من أصلها الأول إلا اللحن.

وكانت الأغنية الرياضية في الجزائر قد شهدت انتكاسة حقيقية منذ بداية تسعينيات القرن الماضي عندما انتار المنتخب الجزائري وتزامن ذلك مع بداية الأزمة الموية التي عرفتها البلاد، وقبل ذلك شهدت الأغنية الرياضية عصرها الذهبي في ثمانينات القرن العشرين مع صعود المنتخب إلى المونديال سنة 1982 و1986 مع تشكيل مشاركات كبيرة في نهائيات كأس إفريقيا للأمم حيث توج في إحداها (1990) وكانت تلك السنة آخر محطة لتوقف الأغنية الرياضية قبل عودتها الكبيرة الأخيرة. والملاحظ أنه مع الاختفاء شبه التام للأغنية الرياضية في ذلك الوقت والتي كانت تنتج في الملاعب على وجه الخصوص، ظهرت أغنيات أخرى تـمـجـد قـوارب الموت (الحرقاة)، وأخرى تؤكد على حب البلد بطريقة خاصة أشهرها " malgré بلادي نبغك" (رغم كل شيء فانا أحبك يا بلدي)، للمطرب المسمى "عـزـيز" والتي تحولت إلى ما يشبه النشيد الشعبي في تسعينيات القرن الماضي، رفضا لما كان يحدث من مذابح ومحن وتصادد للألق.

ومع نكسة الأغنية الرياضية الجزائرية المرتبطة بالمنتخب، ظل ولمدة طويلة هذا النوع من الأغاني مرتبطا ببعض النوادي ذات الشعبية الكبيرة على غرار وفاق سطيف الذي توج بكأس العرب للأندية سنتي 2007 و2008 وارتبطت الكثير من الأغنيات بانتصاراته تلك أشهرها "واعرة.. قلنا واعرة" (لقد قلنا بأن هذا النادي صعب)، وكان النادي نفسه قد ارتبط بأغنية شهيرة يا سيدي الخير وعامر الأحرار "وسيدي الخير" هو الولي الصالح الذي تشتهر به المنطقة دون غيرها، والغريب في الأمر أن لحن الأغنية نفسه الذي ظهر أول مرة سنة 1988 عندما فاز النادي بكأس إفريقيا أعيد بكلمات جديدة في المدة الأخيرة وأصبح ينسب للمنتخب الوطني الجزائري، وعلى ذكر الأندية الجزائرية فإن الأغنية في الجزائر ظهرت قبل طور المنتخب بسنين طويلة، ويذكر المهتمون بالتاريخ الفني أن أول أغنية جزائرية معروفة قد ظهرت مع تأسيس أول نادي رياضي أهلي جزائري سنة 1926 الذي تأسس بمناسبة ذكرى المولد النبوي الشريف وحمل هذا الاسم تأكيدا عن الانتماء الحضاري للشعب الجزائري وتمييزا عن الفرق التي ارتبطت في ذلك الوقت بفرنسا الاستعمارية، وتزامن ذلك مع ظهور الحركة الوطنية وبروز فكرة الاستقلال بالوسائل الفنية والسياسية والأغنية مطلعها "إذا حببت تعمل المبور.. روح شارك في المولودية تلك الـ club هو المشهور في شمال إفريقيا".

هل الأغنية الرياضية الجزائرية الجديدة تسجل عودة حقيقية، أم هي مجرد ظاهرة عابرة؟ يعتقد الكثيرون أن الإجابة عن السؤال مرتبطة بالضرورة، بالمنتخب الوطني الجزائري لكرة القدم نفسه فلو كانت فعلا استفاقته حقيقية فمن المؤكد أن يساهم فعلا في استمرار هذه الظاهرة الفنية التي تستحوذ يوميا على اهتمام الجماهير الفنية والرياضية على حد سواء.

بل هي أهم من المسكوكات، فالمسكوكات ندرس من خلالها فترة تاريخية محددة بالزمان والمكان، بينما الأغنية وموسيقاها وألحانها ندرس من خلالها أحقابا تاريخية تمتد أحيانا إلى آلاف السنين، وكيف تطورت، وبالتالي كيف تطور الإنسان من زمن تاريخي إلى زمن لو أزمنا لاحقة.

إنه من واجبنا أن لا ننسى ما قام به علماء الدراسات الأنثروبولوجية، الاستكماريين حين درسوا أشعار وموسيقى وعادات الشعوب واكتشفوا أسرارها تقدموها للاستكماريين، فكأولاً هم راس الرمح الذي طعن الشعوب المغلوبة في عقر دارها.

إن أهمية التراث الشعبي وفنونه عند استيعابها، هي التي تقيمت فيها الاعتزاز والاحساس بالتاريخ والانتماء والتلاحم وبالتالي الوطنية الخالصة. تقول الأستاذة نفيسة الغمرلوي:

"وتودعها (الشعوب) انطباع الأحداث فيها وفي عصورها المختلفة ولطورها المتباينة في فترات القوة والضعف وظروف الشدة والرخاء، وأيام السعادة والشقاء، فهي (أي الفنون الشعبية) من أجل هذا سجل يجب أن يبقى عليه، وتراث يلزم أن نعتز به اعتزاز الشعوب بقوميتها وسعادتها بالشعور بالانتماء إلى الوطن، لما في بقاءه من أثر عظيم في ترقية هذه الفنون وتطويرها".

لقد اتهمنا الغرب بأننا بلا تاريخ وألنا شعب حديث المنشأ، كما تم اتهام الإسلام بأنه مسح الثقافة قبله، ولعل فتح نافذة صغيرة على ماضينا يكشف لنا العكس تماما، وقد شهد العلامة المؤرخ الإنجليزي: توينبي بأن الحضارات السالفة نبعت من الصحراء الكبرى.

صحيح أننا نتحدثنا عن الحاضر لو ما قبله بقليل، لكن قليلا ما نتحدث عن الماضي المسحيق

في عصرنا هذا تتسابق الدول والشعوب إلى جمع التراث الشعبي بصفة عامة والموسيقى التراثية على وجه الخصوص لتسجيلها وحفظها من الضياع لإبركنا من تلك الدول والشعوب بأن المتغيرات المادية الحديثة بدأت تغطي على قيم الإنسان الروحية، ويسارع الباحثون إلى تكوين هذا التراث الشفهي وتحليله ودرسته بحثا عن قيم الأصالة فيه إلى جانب أن المنهج الحديث لتطوير الموسيقى يقوم على أساس التراث الموسيقي والخصائص والمميزات التي بنيت عليها للموسيقى التراثية.

والأغنية التراثية متوارثة شفويا عبر الذاكرة الجماعية للشعب، أغلبها يلحن ويؤدي من طرف كل الناس عبر أجيال وأجيال، والشعب هو الذي نماها وطورها وتنقلها من جيل إلى جيل بالحذف والتعديل والإضافة، مخزنا فيها حكمته وتاريخه وفلسفته للحياة.

والأغاني التراثية تخرج من الإنسان تلقائيا عند الحاجة لها، لذلك تبقى حية لا تموت لصندقا وأصالتها، فهي تعبر عن الإنسان حاملة له الخبرة والمعرفة والقيم التي أرسها لجدده من خلالها، وعليه أن يقوم هو بتوصيلها إلى الأجيال اللاحقة.

بالرغم من هذه القيمة الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي تحملها الأغنية التراثية، فقد نسيتها في زحمة الأحداث والسرعة، وصارت عرضة للنهب والتهميد والتجهين، ورغم أنها هي الدعامة الأساسية لبناء موسيقانا الحديثة والمستقبلية.

إن الأغنية التراثية لا تقل أهمية عن آثار الأهوار والتاسيلي، وضريح ليمدغاسن وقلعة بني حماد والمسجد العتيق في غرداية وآثار تبهرت والنعامة، والشور في تلمسان، ومقبرة السالميق في شار... الخ.

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ - الضاحكة والأغاق الأستاذ: بوزيد عور

التبيين: 34- 2010

الموسيقى

بعد تأسيس الفنيقيين لمركزهم التجاري (عوتيقة) على أرض الأمازيغ سنة 1101 قبل الميلاد كما ساهم الأمازيغ مع القرطاجيين في بناء تلك الحضارة المشتركة على أرض الأمازيغ لدرجة أن تكون لماسينما حزبا سياسيا داخل (البرلمان) القرطاجي.

كما كان جيش القائد حنبعل الذي فتح به أوربة يمج بالأمازيغ وكذلك حنون للقرطاجي في رحلته الاستكشافية عبر البحر في إفريقيا. ويقول المؤرخ الروماني (ساليوست salluste) نقلا عن كتب الفنيقيين أن القائد اليوناني (هراكلس) عندما توفي في جبل طارق انتقل من كان معه - أغلبهم من اليونان والفرس - إلى الشمال الأفريقي واسترجوا بالأمازيغ.

بعد ذلك أي في القرن الرابع قبل الميلاد نجد الاسكندر الأكبر يستوطن جالية فارسية كبيرة على شواطئ طرابلس ليبيا وهذه الجالية توزعت فيما بعد على أرض الأمازيغ الواسعة بعد غناء الجيش الثالث لاسكندر في الصحراء بين مصر وليبيا بسبب زوبع رحلية عاتية ووفاة الاسكندر في بابل بالعراق هذه الجالية نجد بقاياها لحد اليوم في منطقة السوس بجنوب المغرب الأقصى بتقاليدها وإلتها الموسيقية وعلى رأسها الرباب الفارسي.

- عند توغلنا في التراث الأمازيغي قديما نجد أن أقدم أنواع الغناء عندنا (لحد الآن) يعود إلى القرن (13) قبل الميلاد عندما غنوا السيبية فرحا بفرق الطاغية فرعون رمسيس لأم سيندا موسى عليه السلام، وهذا النوع من الغناء مازال يتوارث إلى حد اليوم في جانت بولاية إليزي، وهو مرتبط بعيد عاشوراء الذي نجى فيه الله سيندا موسى عليه السلام من فرعون وأتباعه.

وخاصة في المجال الثقافي، وهذا ربما من عوبنا كجزائريين علينا أن نعترف به.

غيرنا يستلحق الآثار والفنون والخرافات وبقايا المعادن ويصنع لنفسه التاريخ، ونحن للأسف لا نمتعل ذلك إلا نادرا وكلفنا شعبنا التاريخ.

اتفق العلماء في تاريخ الفنون وعلم الجمال على وضع الغناء في المرتبة الأولى قبل كل الفنون في تاريخ الإنسان بسبب وجود الله الأولى في حجرة الإنسان. فصاح بها ثم تكلم وعنى كما أن الإيقاع موجود في دقات القلب والخطى، وبذلك فالغناء سابق عن الرسم والنقش في الحجر الذي نجده منتشرا لحد اليوم عبر آلاف السنين، في الأقفار والطاسيلي وتاغيت ببشار وعلى طول الأطلسين الصحراوي والقي.

لقد لُفاد واستفاد الأمازيغ من حضارات أخرى عبر التاريخ، بعدما كونوا لأنفسهم موسيقى تنمى وطبيعتهم وتساير حياتهم.

فقد اختلط الأمازيغ بالفرعانة منذ أكثر من (3) آلاف سنة قبل الميلاد، والمؤرخ المصري: رشيد الناصوري، والمؤرخ الأمريكي: وليام لانغر، يمتزان بأن سلاح الفرسان للجيش الفرعوني منذ الأسر الأولى، كان يتكون من الفرسان الأمازيغ، وصور أولئك الفرسان ببريقهم مازالت مرسومة على الآثار المصرية القديمة.

ومن ناحية أخرى نجد أن جزءا من قبائل اللوب الأمازيغية تنتقل إلى دلتى النيل في الألفية الثانية قبل الميلاد واستوطنت الدلتى وولحة سيوة في مصر وبقيت هناك حتى جاء منها: شاش نق قائد الفرسان الذي طرد الأتوبيبين وأسس الأسرة 22 في القرن التاسع قبل الميلاد وخلفه نسله حتى انتهت الأسرة 23، وبالتالي فقد حكم الأمازيغ الفرعانة لمدة قرنين كاملين، والمسلات الفرعونية شاهدة على ذلك لحد الآن في معبد لكرتك بالأقصر في مصر (أكثر من 10 مسلات) كما اختلط الأمازيغ بالفنيقيين في الألفية الثانية قبل الميلاد وازداد ذلك

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والأفاق الأستاذ: بوزيد صو

التبيين 34- 2010

الموسيقى

الموسيقى على أن الرومان كانت لهم موسيقى عسكرية لتجميع الجيوش وإغارتها ولم يرتقوا بالموسيقى إلى المستوى الذي كانت عليه عند اليونان.

كما يتجلى كره الأمازيغ الملتحقين للرومان عند الدوناتيين الذين أسسوا مذهباً في المسيحية ضد مذهب الرومان وهذا لبو ليوس المداوروشي صاحب أول رواية في تاريخ الإنسانية (الحصار الذهبي) يثبت في روايته معتقدات تخالف تماماً ما كان عليه الرومان بل وحتى أسماء المقامات للموسيقى في آخر الرواية باسمائها اليونانية نكابة في الرومان.

أما الوندال فليس لهم أي مستوى موسيقي

لبقارعوا به

الأمازيغ فقد كان

الوندال عبارة عن

قبائل متقلبة ليس لها

استقرار ولم يعلخوا

حتى في فن البناء

والمدن فكيف

يعلخوا في فن

الموسيقى؟ بينما



الأمازيغ لهم طباع طويل في فن العمران يضاهي فن العمران عند اليمينيين من قديم والدليل على ذلك الحصون والقلاع الأمازيغية التي مازالت تشهد لحد اليوم في منطقة الأوراس ومناطق أخرى إلى جانب المدن كإيمدغاسما وبقور تبهسرت ومدن الملكة تين هوان بالأماقر.

وبالنسبة للروم البيزنطيين فلم يؤثر في الأمازيغ بموسيقاهم فقد دخلوا غزاة مثل الرومان فتركهم الأمازيغ إلى جانب أن موسيقاهم كانت مرتبطة بالكنيسة ولا تخرج منها.

والأمازيغ تعرفوا على موسيقى اليونان عندما كانت في أوجها مئات السنين قبل البيزنطيين الذين وصلهم الفئات من موسيقى اليونان وتكيفنا شهادة المؤرخ هيرودوت للأمازيغ.

هذا الغناء الجماعي رسمه ونقشه أحد الأمازيغ القدامى على صخور الطاسيلي تاجر مما يثبت قدمه في التاريخ، وهو ما أكدته كذلك: وقافي الشيخ إراك في برنامجه الإذاعي (تيط قول أجر)، وهو تارقي وإين المنطقة مختص في الميدان.

وغناء المنيبة غناء جماعي، ونحن نعلم أن الغناء الفردي يسبق الغناء الجماعي بقرون وربما بالآلاف السنين، وهذا ما يثبت أن الغناء عند الأمازيغ موغل في القدم.

كما نجد المؤرخ اليوناني الكبير: هيرودوت في تاريخه، عندما وصل إلى اللوبيين الأمازيغ يعترف بأنه سمع منهم موسيقى راقية جميلة تأسر القلوب، وتمنى أن يعود إليهم ولكن لم يسعه الزمن.

هيرودوت الذي جال وصال في العالم القديم وسمع موسيقى اليونان والإشوريين والفرس والفنيقيين والفراعنة، يعترف بجمال الموسيقى الأمازيغ في القرن الخامس قبل الميلاد، فإين نحن اليوم من تاريخنا الثقافي؟

في هذه الإطالة التي لا بد منها، نعرف أن الأمازيغ كانت لهم موسيقى راقية منذ آلاف السنين قبل الميلاد، ونعرف أنهم أفادوا الآخرين واستفادوا باختلاطهم بالحضارات الأخرى ولم يكونوا متوقعين على أنفسهم، بل ساهموا في بناء الحضارة الفرعونية وساهموا في بناء الحضارة القرطاجية على أرضهم كما بنوا لأنفسهم الحضارة النوميدية وساهموا بشكل كبير في بناء الحضارة الأندلسية كما بنوا القاهرة وجامع الأزهر الشريف.

ابتداء من سنة 146 قبل الميلاد نسجل دخول الرومان إلى الشمال الأفريقي ومع طول لمدّة التي مكثوها عندها كانت المقاومة مشتعلة ولم تخمد حتى رحلوا.

ونسجل هنا أن الأمازيغ لم يستفيدوا من الرومان أي شيء في الموسيقى لسبب واحد:

وهو أن الرومان لم تكن لهم موسيقى راقية في مستوى موسيقى الأمازيغ وقد أجمع مؤرخو

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -ذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عور

الطبعة: 34- 2010

الموسيقى

إن الذين ادعوا ويدعون أن الإسلام مسح الثقافة الأمازيغية، لا يعرفون من الإسلام ذرة، تاريخا وديانة. بل ولا يعرفون فنون الأمازيغ أصلا.

عندما جاء الأتراك إلى الجزائر أخذنا منهم بعض الأغاني وأدخلناها في نوع من الغناء، مثل كلمة لَمَنَ وكلمة جَانَمَ، ولأن الأمازيغي يكره التملق لم يأخذ أجدادنا من الأتراك الألقاب التعظيمية للتميزية مثل باشا- أفندم... بل... إلخ عكس إخواننا في المشرق الذين مازالوا يجنّونها كل يوم.

عند دخول المنمرين الفرنسيين إلى الجزائر سنة 1830 لم يتمكنوا من زرع بذورهم السمّة وخاصة في الموسيقى إلا بعد الحرب العالمية الأولى حين جندوا الجزائريين قهرا ورموا بهم في أتون الحرب دفاعا عن فرنسا وليس الجزائر، فتعرفنا نحن باقي من المجتدين على الحضارة الغربية وقيمت الفرنسية وبدعوا يستلّفون بعض الآلات الموسيقية وبعض الإيقاعات، ومع ذلك بقي هذا الفعل منعزلا حتى ظهر الراديو والميخنة الناطقة، ورغم كل ذلك مازال الأمازيغ الأحرار يحافظون على فهمهم ويمتقنون التقليد الأصم.

عند النيش والتقييب في الغناء الأمازيغي الذي تحدى القرون ووصل إلينا نجد أنه يرتكز على:

- أغاني الحب والجمال بما فيه جمال الطبيعة، والمرأة في هذه الأغاني القديمة محترمة ومصونة، توصف بأجمل الأوصاف، فهي الأرض الحنون الخيرة، وهي النخلة الباسقة وهي الغزلة الأبلهى، وهي الحمامة والشمس وهي نجمة الشروق... إلخ.

نجد كل ذلك عند إيموهاج (التوارق) وعند لزنقة في تيم لَمُون وعند الشلاح في بوسغون بالبيض وفي دائرة لصر بشار وفي مقرار بالنعلة وفي تلمسان، وعند إيشنويا بتيبازة وفي

أما جنوبا فمذ القدم إلى اليوم كان الجنوب الجزائري هو ينبوع الموسيقى لدول إفريقيا من السنغال إلى ساحل العاج مروراً بنيجيريا شمالاً إلى حدود السودان ومصر ويعترف لزملاءه في كل من موريتانيا ومالي والنيجر بأن الغناء الحساني والتتدي والأمازيغي يتفق دائماً من منابعه بالجزائر، في كل من تين طوفت والأهغار والطاسيلي.

عند دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا كانت الرسالة واضحة وهي: الدين الحق والأرض لأهلها، وقد تعلمنا من الإسلام أنه لم يحرم أي شعب من ثقافته الأصلية إلا الشرك بالله الواحد، ودليلنا في ذلك، بقاء الموسيقى الهندية الباكستانية بشخصيتها التي عرفت بها قبل سيدنا عيسى عليه السلام إلى اليوم.

وبقاء الموسيقى الفارسية بطابعها وسميلها لحد اليوم، وبقاء الموسيقى السودانية حماسية منذ الأيام المنيح لحد اليوم.

وعليه، فالأمازيغ حافظوا على موسيقاهم منذ القدم وتعزز هذا الحفظ في الإسلام، والدول التي قامت بعد الفتح كلها أمازيغية، فالدولة الرستمية أمازيغية والدولة الفاطمية أمازيغية والدولة الحمادية أمازيغية والدولة الزيانية أمازيغية إلى جانب المرابطين والموحدين... إلخ وهذه الدول حافظت على الإرث ولم تقصده لأنه منهم وإبهم ولولا ذلك لما وصل إلينا غناء الهول بالحسانية في تندوف، وما وصل إلينا الحدوس بالأمازيغية في دائرة لصر بشار، وما وصل إلينا التتندي والإمزاك والسببية عند إيموهاج، وما وصل إلينا غناء التكوكة بالورغلية، وما وصل إلينا الرحبة في الأوراس، وما وصلت إلينا أغاني جمع لزيون عند القبائل، وأمازيغ إيشنويا في تيبازة، وأغاني العرس في بوسغون ومقرار وتلمسان بالأمازيغية، وما وصل إلينا غناء الأهليل في تيميمون وإدرار. والغناء في وادي ميزاب.

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والأفاق الأستاذ: بوزيد عور

التبيين 34- 2010

الموسيقى

ذلك ما بُني عليه الغناء الأمازيغي منذ القدم وإلا ما بقي يقاوم للقرون ليصل إلينا وفيه بقية من الجمال.

ومع ذلك نأسف لأننا بدلنا في إهماله نصت طائفة: التجديد والجديد والعصرنة والعالمية، رغم أن التجديد والعصرنة والعالمية لا تصل إليها إلا بقوة تصقنا في تراثنا وذاتيتنا وبناء أسس الانطلاق عليها.

وفي حاضرنا مازالت أغاني الحب والجمال هي الركيزة الأساسية التي ينطلق منها الغناء الأمازيغي، وبرزت إلى الوجود أغاني سياسية، نبحث من أغاني الفخر والاعتزاز قديما مُرورا بأغاني المقاومة الشعبية إلى أغاني الثورة للجزائرية، إلى جانب أغاني الحكمة.

والمستمر الغناء الديني في دوره رغم الأمواج الهلجّة والمواصف وأشرقت أغاني الأطفال وأغاني العمل على الانتثار بسبب التغير الاجتماعي الأثني والمادي السريع وبرزت أغاني الرياضة الخاصة بالشباب، وعند إضافة أغاني الغربة والاغتراب، نجد أن هذه هي الاتجاهات الكبرى للغناء الأمازيغي حاليا.

إن مسار الغناء الأمازيغي طويل وطويل جدا ويحتاج إلى بحث وتنقيب واسع في صبر وثبات بعيدا عن التهرج والتفخيم، لنتمكن من معرفة ما يكتنزه من قيم ولأثري وثرائه حتى نضع أقدامنا في المسار الصحيح ولا نترك للأجيال القادمة لتعالنا وبعض الاختلاف غير المبرر علميا.

إن العادة الموسيقية والغنائية لا تُجمع بالمهرجانات أو بتسجيلات مركزية، فكل العلماء المختصين في الميدان البحثي من عهد الأخوين "غريم" إلى يومنا، متفقون على أن المادة التراثية تجمع من مكانها، من رأس الجبل، وخيمة في الصحراء، من السهل أو السهب، في مناسبتها ومكانها، حتى يكون الأداء غويا صادقا بلا مهابة

الزاوية (القبائل) وعند الشاوية في الأوراس، وفي تفرت وورقلة، وفي ميزاب.

إلى جانب هذا نجد أغاني الأطفال، سواء التي نغنيها نحن لهم أو التي يبدعها الأطفال فيما بينهم، وللأسف الشديد فقد أُنِيَ تأثير التلفزيون على هذا النوع حتى لا نكاد نجده بصورة واضحة إلا في قصور ورقلة وتيم لمون، فقد سرق التلفزيون من اللطف لإداعه، والام والجدّة تهينها بالغناء للأطفال.

وهناك أغاني العمل التي تصاحب الحصاد وقد انهالت عليها الحصادات الميكانيكية بالمحور، وأغاني جني الزيتون والمحاصيل الأخرى التي مازالت تقاوم إلى حين وأغاني حفر التفرات في صحرائنا الشاسعة.

كما نجد الغناء الديني الذي ينبع كذلك من جذور التاريخ، فمن غنائهم لمعبوداتهم القديمة من كوكب وشجار ولحجار وحيوان إلى معبودهم عبّون إلى الغناء الدوناتي ضد الرومان إلى الغناء الديني الإسلامي للإله الواحد والنبّي المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم إلى التفتي بالصحابة والأولياء الصالحين.

كما نجد أغاني الفخر والاعتزاز التي تعود جذورها إلى غناء السبيبة التي يقوم أحد أركانها على هذا الموضوع

وأما الحكمة، فنجدها ماثلة هنا وهناك في عديد الأغاني كخلاصة لتجربة حياة بيئها جيل إلى جيل لاحق، وهذا النوع رغم وجوده عند الأمازيغ جميعا إلا أنه يتولد عند إيموهاغ (التوارق) أكثر.

إن الغناء الأمازيغي الذي ليهز المؤرخ اليوناني هيرودوت في القرن (5 ق.م) هو الغناء الذي قلم على الصدق في التعبير، وحسن الأداء، والدفقة في العزف، والعواطف الإنسانية المبيّنة على الفطرة،

الموسيقي والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق الأستاذ: بو زيد عور

التبيين 34- 2010

الموسيقي

مراجع أخرى لم تذكر في النص:

- مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث.
- بوزياني الدراجي: القبائل الأمازيغية.
- عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية.
- د. محمود أحمد الطفي: موسيقى الممالك القديمة..
- كورت زاسن: تراث الموسيقى العالمية -ترجمة: سمحة الخولي.
- هوجو لانتقنر: الموسيقى والحضارة -ترجمة أحمد حمدي محمود.
- هاري جورج فارمر: تاريخ ل الموسيقى العربية -ترجمة: جرجيس فتح الله المماسي.
- ثيودور هيني: تاريخ الموسيقى العالمية -ترجمة: سمحة الخولي.
- د. محمود لطيط: التراث الموسيقي الجزائري سجله الحياة الثقافية التونسية -2014.
- مفاهيم البربر: مجهول المؤلف -حراسة وتحقيق: عبد القادر بو بابة.
- علم التلكاور: التكنندر هجرتي كراب -ترجمة: رشدي صالح.
- فوزية عوي: الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر.
- أحمد بويق المدني: العرب والبربر.
- د. راسل ألفري: نشرت في الصحافة الجزائرية والعربية.

أو تزويق وتتميق، فالتقيمة الكبرى تكمن في تلك اللغوية والصدق الخاضعين للزمان والمكان.

إن الوسائل السمعية البصرية المتوفرة اليوم قادرة على حفظ تراثنا لقرون قادمة، فإن لم نستعد منه اليوم تستفيد منه الأجيال اللاحقة، وضياح أغنية واحدة بعد خسارة علمية وثقافية وتاريخية لا تقدر بثمن.

إن الآلة الموسيقية في جانبها العلمي هي حافظة لسرار موسيقاها التي وجدت من أجلها، وهي الأدوات الأولى في نشر وانتشار تلك الموسيقى، وعليه فالحفاظ على الاتنا الموسيقية مهما كان نوعها يعد ولجا علينا بل وتدريب للشباب عليها، فآلمانيا والصين واليابان والهند... لحد اليوم تكون شبابا للعزف على آلات موسيقية تعود إلى قرون ومنها من تعود إلى ثلاثة آلاف سنة مثل آلة الكين في الصين وآلة ألفينا في الهند.

إن عقد المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات يجب أن يصاحبه طبع ما قدم فيها ونشره ووضعته تحت أيدي أبنائنا في الجامعات والمعاهد ودور الثقافة ودور الشباب والنوادي والجمعيات الثقافية حتى نتم الفائدة ويهتم الشباب بتراثه وينشأ لديه الاعتزاز بانتمائه لهذا الوطن.

إنه لمؤسف حقاً، على سبيل المثال أن نعرف السيدة كتلون برحمها الله، والسيدة لالة بادي، والحاجة خديجة بالي، وعثمان بالي، في الأوساط العلمية للموسيقية والأكاديمية في الصين والسويد وهولندا وأمريكا، بينما أبنائنا في المعاهد الموسيقية والجامعية لا يعرفونهم. حيناً نقوم بولجنا تجاه الأجيال القادمة قبل أن نحاسبنا على إهمالنا لتراث الأجداد والآباء الذي هو ركن هام في لتاريخ العام لهذا الوطن

العبارة المليحة
همة اللغة الجميلة

بين الهوية والنهضة:

مقاربة ظلمية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة - جامعة الجزائر

التبيين 34-2010

فكر

مقاربات للتيارات النهضوية العربية اليوم؟ هل الهوية في المفهوم الإبراهيمي - بالموازاة مع مقاربات التيارات النهضوية العربية - تعد عاملا من عوامل النهضة كان ولم يزل قائما، أم صارت علقا قائما في وجه النهضة؟ أي هل هي عامل حفاظ ومناعة أمام التفسخ والتيه، وفي الوقت ذاته عامل لتبعات ودافع نحو المزيد الحضاري الأصل فتكون بذلك (أي الهوية) الحلقة للربطة أبدا بين ماض الأب فيه أصل وحاضر الابن فيه شرعي ومستقبل الحفيد فيه استمرارية؟ أم هي عائق نهضوي يقتضي التخلي التخلي منها لأنها في قراءة الخصم اليوم ثقفا حائلا بيننا وبين بني مقومات الحضارة الغربية التي لا تعدو أن تكون في نظرهم تاريخ فكر إنساني مشترك؟

تلكم إذن هي أهم التساؤلات التي نود معالجتها في هذه الورقة.

الهوية:

من التعريفات اللغوية الممكنة للهوية أنها كلمة اشتقت من "الهو" تماما كاشتقاق كلمة للماهية من "الما - هي" أي من سؤال ما هي ما هو؟ ومن ثمة فـ "لهو" ومنه الهوية هو ما يعبر عن الثابت في الشيء (إما فرد أو مجتمع أو أمة) رغم ما قد يلحقه من تغيرات وبه يتواجد ويتميز عن غيره من الأشياء (إما لفرد أو مجتمعات أو أمم)، فـ "المراد بالهو إذن" هو أساسا ما يبقى دائما ثابتا بالرغم مما يطرأ عليه

لعل من مسلمات الباحثين والنقاد أن شخصية الفرد هي شخصية تتميز بتمييز هويتها، إذ لكل فرد هوية خاصة تميزه عن باقي الأفراد، والأمر نفسه يسري على الأمم، إذ لكل أمة هوية خاصة قائمة على ثوابت تميزها عن باقي الأمم الأخرى. وهي الأساس للرئيس الذي يعمل على حفاظ كل أمة ويمنعها من التيه أو التفسخ والذوبان، من هنا كان لزما على علماء الأمة ولظاها التنبيه أبدا على هذا الأساس وإحياء مقوماته وبعثها في أوساط الأمة وفي كل جيل من أجيالها. وقد أدركوا بحق أن وجود الأمة واستمرارها ويعتمد حضارتها متوقف على الحضور المستمر لهويتها، وهنا يشير الإبراهيمي إلا أحد هؤلاء العلماء والنظار الأفاضل الذين نعتقدهم قد أدركوا هذا البعد الحضاري وعملوا بكل ما أوتوا من قوة على إحيائه في أوساط الأمة؛ من هنا كان الغرض من هذه الورقة هو الحفر في مفهوم الهوية لولا ثم في علاقته مع النهضة انطلاقا من المفهوم الإبراهيمي المحدد لها ولبعاده وذلك في ظل المتغيرات الحديثة والمعاصرة، وهذا ما يجعلنا أمام جملة من الإثارات والتساؤلات منها:

ما هي مقومات الهوية عند الإبراهيمي وبأي معنى وفي ظل أي دافع ووفق أي بعد عمل على بعثها في أوساط الأمة يومئذ؟ وهل طرحه هذا كان كفيلا بتحقيق الهدف الذي سطر؟ وكيف كان ينظر إلى مستقبل الأمة في ظل توفر أو عدم توفر هذه المقومات؟ وما قيمة هذه المقاربة بالموازاة مع

بين الهوية والنهضة:

مقاربة فلسفية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة – جامعة الجزائر

التيمن 34-2010

فك

تتحلّ وتضمحل، وسيبتئ لنا لماذا تبرى علماءنا
الجزائريون إبان الحقبة الإستعمارية وقبل كل

شيء، للعمل على إبقاء مقومات الهوية
الجزائرية حيّة وقوية في قلب كل مواطن جزائري
ومشخصة في كل ريع من ربوع الوطن، وسيبتئ
لنا كذلك لماذا ركز المستعمر البغيض على العمل
على تدمير هذه المقومات بعد أن وطأت أقدامه
المنهضة أرضنا الطاهرة.

فإذا كانت الهوية إذن ومقوماتها عاملا أساسيا
في تحديد وتحقيق وجود الأمة وتوحيدها وعاملا
حضاريا ثنائيا مميزا، فإن الشطر الأول الذي
سينادر بمعالجته من السؤال هو: وفق أي معنى
طرح الإبراهيمي مفهوم الهوية الجزائرية؟ وما
هي المقومات التي تجعلها تحقق هذا المعنى؟ وهل
هي قادرة على تحقيق الهدف الذي من أجله
ضبطت، ولها من المرونة ما يجعلها تسير أبدا
المتغيرات الدولية والعالمية في شتى المجالات
وعلى جميع الأصعدة؟

إن المتنوع لدارسي مفهوم الهوية يجد أنهم قد
اختلفوا في حدّ مقوماتها، وقد يعود العامل الرئيس
في ذلك الاختلاف إلى التمايز الإيديولوجي.
فالخلفية الإيديولوجية كثيرا ما تجعل الباحث يتعمد
إلغاء مفهوم من المقومات مهما كان لذلك المقوم من
حضور في ضبط هوية أمة ما من الأمم. فهو لا
يفعل ذلك لسبب موضوعي بل لأنه يغير أو يفسد

من تغيرات، فالجوهر هو هو وإن تغيرت
أعراضه¹ ومنه فالهوية هو "ما يكون به الشيء
هو هو"² أو "هو ذاته" في مختلف فترات وجوده³
وبذلك يكون اسم الهوية مرادفا لاسم الوحدة
والوجود⁴ وهو "عبارة عن التشخص وهو
المشهور بين الحكماء والمتكلمين"⁵، وقد أشار
الفارابي إلى هذا بقوله: "هوية الشيء، وعينه،
وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كلّ
واحد، وقولنا إنه هو إشارة إلى هويته،
وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يتسع فيه
اشتراك"⁶.

وقول الفارابي "الذي لا يقع فيه اشتراك" يشتره
قول الجرجاني في التعريفات "ال[هوية] حقيقة
الشيء من حيث تميزه عن غيره من الأشياء"⁷.
وقد تطلق الهوية على عدة معاني⁸ وذلك وفق
المجال الذي تستخدم فيه إلا أن المشترك فيها:
الثبات والتميز، وهي ليست مجال بحثنا هنا.

وبناء على ما سبق، فالهوية مصطلح يعني ما
يدل على الكيان أو الوجود الحقيقي للشيء مهما
كان هذا الشيء من دون أن يتغير وإن تغيرت
الظروف والأزمنة، وبها يتميز عن باقي
الموجودات.

فإذا تقرر هذا قلنا أن للمجتمعات والأسم إن
هويات تشخصها وتميّزها عن بعضها البعض،
وبها تكون وفي ظلها تنمو وتتطور، ومن دونها

بين الهوية والنهضة: مقاربة فلسفية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة - جامعة الجزائر

التصنيف 2010-34

فكر

إليهما مقوم الوحدة الدينية، ومقوم الثقافة المشتركة، ومقوم وحدة الإقليم (الوطن). فما هي، في ظل هذا الطرح، مقومات الهوية، والهوية الجزائرية على وجه الخصوص، عند البشير الإبراهيمي؟

لقد عاش البشير الإبراهيمي الإستعمار الفرنسي وأدرك هو ورفقاؤه في جمعية العلماء للمسلمين الجزائريين أهداف هذا الإستعمار الذي كان يعمل دون هوادة على محو رموز الهوية الجزائرية حتى يؤسس لدى الجزائريين قابلية استيعاب مقولاته الشهيرة "الجزائر فرنسية".

يتبع

الهوامش:

1. برد وجة، المصمم الفلسفي، دار تباء، القاهرة، 1988، ص 720.
2. عبد الكريم خلاب، أزمة المفاهيم وتحريف الفكر مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1988، ص 35.
3. Lalande, dictionnaire de la philosophie, P.454.
4. جميل سليبا، المصمم الفلسفي، ج2، دار الكتاب القبلي، بيروت، 1979، مادة هوية، ص 530.
5. التهامي، كتشاف استصلاحات الفنون والعلوم تحقيق علي تاجرو، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996، ص 1745-1746.
6. القارابي، التعليلات، ص21، نقلا عن: جميل سليبا، المصمم الفلسفي، ج2، ص530.
7. تروكي رابع، التعريفات، مكتبة ابناني، بيروت، 1990، ص278.
8. أنظر: أنظر معجم لالاند، ص454 وما بعدها، واهتقوني، للكشاف، ص1745 وما بعدها.
9. تروكي رابع، التعريفات، مكتبة ابناني، بيروت، 1990، ص278.
10. صرح نفسه، ص28.
11. صرح نفسه، ص28.
12. صرح نفسه، ص26.

عليه بعده الإيديولوجي. لكن الباحث الموضوعي فهو يعمل على ضبط مقومات هوية الأمة ويرتبها على أساس نسبة حضورها أو عدم حضورها في مكونات لحة الأمة ووحدةها وتميزها عن باقي الأمم.

فمثلا يرى الاتجاه القومي العربي أن مقوم اللغة هو من المقومات الرئيسية والأساسية بل المقوم

الجوهري الذي لا يضاهيه من حيث الحضور أي مقوم آخر في تكوين الأمة، فاللغة والأمة امران متلازمان ومتعادلان، وأن اللغة هي العامل الأول في تكوين الأمة ونشوء القومية.⁹ دل وأكثر من ذلك فإذا كانت الهوية هي الكائن الذي يتميز من خلاله الأمم فمقوم اللغة فيها هو "المعيار الجوهري للتمييز بين الأمم"¹⁰ ومن هنا لاحظنا ساطع الحصري، أحد المهتمين بنشوء القوميات، أن الأمة "إذا فقدت لغتها، تكون قد فقدت الحياة".¹¹

ونظرا لخطورة هذا المقوم في تحديد الهوية عند القوميين، فإن ساطع الحصري يكاد لا يجرؤ أن يضيف لهذا المقوم مقوما آخر لولا أن مقوم التاريخ المشترك في نظره لا يمكن أن تفقر عليه لأنه إذا كانت "اللغة المشتركة تكون وحدة الفكر، [إف] التاريخ المشترك يكون وحدة الضمير"¹²، وليست الهوية غير تلك الوحدة التي تبحث عنها الأمم والشعوب.

لكن ومع ذلك فإن من الباحثين من يوسع مقومات الهوية إلى غير هذين المقومين فيضيف

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.....وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

الطبعة 34-2010

شريط

تلك هي الإشكاليات التي نحاول أن نبحثها ولكي نقوم بذلك. سوف نستعرض الخطوات التالية

للغة العربية المفهوم والدلالة والتطور.

في أصل اللغة العربية وحي.

في أصل اللغة العربية اصطلاح.

للغة العربية بين التفسير والتأويل والتحليل العلمي.

واعتمدنا للوصول إلى نتائج في هذا البحث، المنهج التحليلي النقدي تارة، والمقارن تارة أخرى. وسوف نتخذ من الأجرومية المنطقية مرشدا لنا دون أن نكون عبيدا لها. كما أننا نعتمد على جملة من المصادر ومن المراجع نعتقد أنها تأتي بالفرض، والله الموفق لما فيه خير البلاد والعباد.

للغة العربية المفهوم والدلالة والتطور

إن الهدف من هذه الدراسة هو إبراز مكانة اللغة العربية على أنها أصل اللغات الأخرى. كما أن الهدف هو الوقوف على أهم ما قدمته هذه اللغة من علم ومن فن ومن تراث وتاريخ وحضارة للأمم الأخرى سواء تلك الأمم القام لها على لغة الظاد أو تلك القام لها على لغة غير لغة الظاد أي الأعاجم. وزمن هذا يتبين لنا بما لا يبدع مجالا فيه للشك أن لغة العرب تعود إلى أصل واحد هو أنها أصل اللغات ومن هنا بات الخصم شديدا طوال هذه الفترة من التاريخ للحضارة العربية الإسلامية. هذا المؤشر كان جد قوي من منطلق أن الأسباب والدواعي التي دعت لاتخاذ اللغة العربية أصل للغات إنما تمثل في جملة من الأسباب ومن الدواعي. تأتي في مقدمة هذه الأسباب وهذه الدواعي ما يلي:

إن الفرض من هذا البحث هو إبراز فلسفة أصل اللغة العربية، ذلك الأصل الذي قول عنه ذلك يوم بأنه وحي. كما أن الفرض هو إبراز الموقف الشديد بأنها اصطلاح. وهما موقفان عرفت بهما فلسفة اللغة في الفكر الإسلامي. الأمر الذي في نظرنا بات محل جدل بين خصمين تجادلا في آية (.....وعلم آدم الأسماء كلها) تاركين للمسألة معقدة الشيء الذي أدخل تفسير هذه الآية وأخضعها للتأويل. وأي تأويل؟ إن الأمر يتعلق بتأويل النص.

فإذا كانت اللغة العربية وحي ما هو تأويلنا للتجديد فيها، والمعروف بالقرآن اللغوي (المتراكبات الابتكارات اللغوية، الإبداع اللغوي... إلخ)؟ وإذا كانت اللغة العربية اصطلاحات اصطلاح عليه جمهور العلماء بدليل أن كل رسول جاء بلغة يفهمها قومه، (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه). فهل يجوز القول أن العربية تم لها ذلك أي الإصلاح دون العودة إلى الوحي؟

ثم إذا افترضنا أن اللغة العربية لا هي من أصل الوحي وحده. ولا هي من أصل الاصطلاح وحده. بل هي من أصل تأويل لهما. - فإين تفسير (.....ولا يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به). وهو أيضا (اجتهاد) لتفسير نص (وعلم آدم الأسماء كلها): وهو نص من النصوص الظنية الدلالة. مما يبقى على باب الاجتهاد مفتوحا. وتعميل العقل والاجتهاد فيه إلى يوم القيامة. الشيء الذي يفتح الباب على مصراعيه للنظرات العلمية المعاصرة، والاستعانة بها في ترجيح أو عدم ترجيح مسألة هذا الأصل في اللغة العربية. مما يطرح إشكالا آخر هو كيف نستطيع أن نتجاوز الجانب القدسي في اللغة العربية بتسلحنا بالدراسات الوصفية المعاصرة فيها؟

في ضلمة أصل اللغة العربية الوحى والإصلاح.....وما بينهما الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

فصل

والقول أن اللغة العربية يمكن فصلها عن اللسان العربي، قول فيه من المراء الكثير. كما أن القول بأنه يمكن فصل القرآن الكريم عن اللغة العربية. أيضا قول فيه من المراء الكثير. لأننا علمنا أن شعوب المعمورة كلها سعت لترجمة القرآن الكريم. من أجل تقريب الفهم لمعاني القرآن. لكن يبقى المعنى الوافى والكامل هو الذي تعبر عنه ألقاظ العربية، بما لها من عبقرية من جهة. وبما لها من جزل وبيان وإبداع.

ولقد سعت فكرة القومية العربية للتصل من قرانها. بفعل أنها حاولت أن تضرب صفحا وأن تقيم حاجزا بينها وبين القرآن الكريم، ففشلت فشلا ذريعا. ليس أمام القوميات والشعوبيات الأخرى وحسب. ولكن أمام التحدي الحضاري، الذي فرض على القوم.

فلقد رأينا العمل الجبار الذي قامت به القومية العربية. مع زعماء لها عرقهم التاريخ الحديث. كيف أنهم كانوا أو باتوا من قبيل الرواية الحمراء بلوح به الاستعمار للثور الاسباني. في اللعبة المعروفة.

فالمعلوم من هذا الثور أنه كلما رأى اللون الأحمر كلما تزعج وأخذ يهاجم ذلك الإزار تلك القطعة الحمراء من القماش عوض أن يهاجم حامل تلك

القطعة. لا حظنا هذا مع كل محاولات التي قامت في البلاد العربية للتهوض بالشعوب العربية على هذا الأساس ابتداء من تلك المحاولة التي أقيمت كرد فعل لفكرة الطورانية، إلى تلك المحاولة التي سقط صدام حسين شهيدا لأجلها.

في أصل العربية وأنها أولى اللغات:

حدثنا فقهاء اللغة العربية وعلى رأسهم صاحب كتاب الصلحي² على أن اللغة العربية وحى: ذلك

أولا أن اللغة العربية بات يخشى على ذوبانها في مختلف الأسنة التي اختلطت بها مع ذلك الانتشار الهائل لها لا سيما منه مع الفتوحات الإسلامية. الشيء الذي جعل أهل «الحل والعقد في اللغة» يربطون عليها رباط القوم الذين هم في جهاد، وفي نضال مستمر، ضد من ينزع منهم لسانهم. لا سيما وأن اللسان الأعجمي لا يزال عالقا بالقوم الذين يمسطون ظل معاني هيمنتهم على البلاد التي نزل فيها القرآن الكريم.

وأما السبب الثاني الذي جعل من اللغة العربية لسانا مباردا دائما إلى فعل الخيرات، هو ما احتواه هذا اللسان، وما تضمنه هذا اللسان من محتوى حضاري: وهو القرآن الكريم.

إن اللغة العربية هنا هي لسان وهي أيضا محتوى لهذا اللسان. فكما أن السان هو بمثابة وجه الأول للورقة وكما أن اللغة العربية (هنا) هي بمثابة الوجه الثاني للورقة فإننا وكما يقول دو سيبيرا¹ أن نستطيع قص هذه الورقة. لأننا لو قصينا الورقة. فإننا سوف نقص للغة العربية، واللسان العربي. وكلاهما من محتوى واحد. هذا المحتوى هو المحتوى القرآني أو بعبارة أخرى هو ما احتوته هذه اللغة العربية من مضمون حضاري (قرآني). وعليه يمكن القول أن العربية هي من القوة بمكان، بحيث أنها تحمل سرها في أحشائها.

ومن هنا فإن القرآن الكريم كان دوما عندهما يريد أن يعبر على المحتوى الذي احتواه المضمون الحضاري. لا يجد بد سوى أن يعبر عنه (بلسان عربي مبين). ومن هنا كان لا بد من القول أن القرآن الكريم يشكل وجهي اللغة العربية. فهو من جهة يعبر عن مضامين المحتوى الحضاري. ومن جهة ثانية، فإنه يعبر عن وعاء هذا المحتوى.

**في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي
والإصلاح.....وما بينهما**
الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

الطبعة 2010-34

شريط

علم آدم الأسماء باللغة العربية. وهو في كل الحالات تعليم كامل ومنتهى التعليم. بدليل استعمال الله لفعل علم. الذي يدل على أن التعليم هذا كان لما كان آدم في الجنة. أو كان لما خرج منها. لأن الفعل على هذه الصيغة يفيد الاستمرارية.

وفي الحالتين لا نملك دليلا على متى كان؟ لكننا نرجح أن هذا التعليم تم بعد خروج آدم من الجنة. وكان على الملائكة أن يسجدوا له (لآدم). وقبل هذا كان لله أن يعلمه أسماءهم. كما كان له أن يعلمه أسماء نزيته لأجمعين. لأن تعلم أسماء نزيته أجمعين، ما كان له أن يكون قبل الخروج من الجنة لأن النزية جاءت في ما بعد.

وعموما فإننا نأخذ بالرأي القائل بتعليم الله لآدم كل شيء شاملا. وهو رأي ابن فارس. لا سيما ولأنها هذا الأخير يقدم مسألة في منتهى القوة: من فقه اللغة، لتثبيت هذا الكل. فيقول "والذي نذهب إليه في ذلك كما ذكرناه عن ابن عباس. فإن قال قائل: لو كان ذلك كما نذهب إليه لقال: ثم عرضهم أو عرضها" فلما قال عرضهم. علم أن ذلك لأعيان بني آدم أو الملائكة. لأن موضوع الكتابة في كلام العرب، يقال لما يعقل "عرضهم ولما لا يعقل" عرضها أو عرضهم". قيل له إنما قال ذلك والله أعلم لأنه جمع ما يعقل، وما لا يعقل، فغلب ما يعقل. وهي سنة من سنن العرب، أعني (باب التغليب) وذلك كقوله جل ثناؤه ﴿والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشي على بطنه، ومنهم من يمشي على رجلين، ومنهم من يمشي على أربع. فقال منهم تغليا لمن يمشي على رجلين وهم بنوا آدم.﴾⁵

ومن هنا فإن باب التغليب في اللغة يؤكد مرة أخرى على حقيقة التعليم لكل شيء.

الوحي الذي يعود إلى أول الوحي (إن جاز لنا القول بذلك). ذلك أن الله أوحى بهذه اللغة "أقول أن لغة العرب توقيف ودليل ذلك قوله جل ثناؤه "وعلم آدم الأسماء كلها"، فكان ابن عباس يقول: علمه الأسماء كلها وهي هذه التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وحمار ولشياه ذلك من الأمم وغيرها³: هذا النص يكتين من خلاله أن الله أوحى لآدم -عليه السلام- بالأسماء كلها. أي علمه جميع الأسماء. ولكن بأي لغة؟ نقول كما يقول ابن فارس بالعربية. مادام ذلك تم عن طريق الوحي. والوحي هنا بالعربية. مصدقا لقوله تعالى: ﴿بلسان عربي مبين﴾. ومنه فإن الوحي هنا هو وحي عربي. هذا من جهة ومن جهة ثانية علمه أسماء كل شيء أي لم يتركه شيء وجد معه بالفعل، ووجد معه بالقوة، ووجد معه بالتقانيات والعقوبة، إلا وعلمه الله "بما". ومن هنا بات آدم -عليه السلام- يتكلم بالعربية. فهو بهذا أول رجل على سطح الأرض. يتعلم عن طريق الوحي الأسماء: أي اللغة. وما دامت وحيا فهي عربية للسبب الذي ذكرنا سلفا.

ولقد دخل ابن فارس لتثبيت بالمسنة على أن تعليم الله لآدم هو تعليم له لكل الأشياء كما قال «وروي حصيف عن مجاهد قال: علمه اسم كل شيء وقال غيرهما إنما علمه أسماء الملائكة، وقال آخرون علمه أسماء نزيته أجمعين⁴.

والملحوظ هنا أن تعليم كل شيء -حسب ما جاء في هذا الحديث- الذي رواه حصيف عن مجاهد. يؤكد مرة أخرى أن هذا التعليم للأسماء، إنما كان شاملا. مع أن ابن فارس يقف على أبرز مختلف الروى لمسألة التعليم في هذا. وكيف أن البعض الآخر قال بأن الله علم آدم أسماء الملائكة والبعض الآخر قال علمهم أسماء نزيته أجمعين: وسواء قلنا بهذا الرأي أو بذلك. فإن المؤكد أن الله

في ضلمعة أصل اللغة العربية الوجد والإصلاح..... وما بينهما الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التبويب-34-2010

فكر

الأنبياء، صلوات الله وسلامه عليهم- (والمعروف أن عدد الأنبياء كثير فلقد جاء في السنة الشريفة أن عددهم كان يفوق الثلاث مائة. كما كان البعض ممن أهتم بالسنة الشريفة قد قدم عددا يضاهي هذا العدد ولكن المؤكد أن عددهم كثير.) ومع ذلك يقص علينا للقرآن البعض منهم. وهم نزر قليل. فيقول: (منهم من قصصنا عليك ومنهم من لم نقصص عليك.).

والخلاصة في هذا أن اللغة العربية كانت من الوجد تترى عبر الرسل، ولا سيما العرب منهم. وكان كل نبي إما يعلم قومه ما شاء الله أن يعلمهم، وبما يتناسب مع المحتاج منهم من اللغة وهكذا...

يقول ابن فارس في هذا المعنى: «ولعل ظانا يظن أن اللغة التي دللنا على أنها توقيف إما جاءت جملة واحدة وفي زمان واحد. وأول الأمر كذلك بل وقب الله عز وجل أنه عليه السلام على ما شاء أن يعلمه إياه مما احتاج إلى علمه في زمانه وانتشر من ذلك ما شاء الله، ثم علم بعد أن عليه السلام من عرب الأنبياء صلوات الله عليهم نبيا نبيا ما شاء أن يعلمه، حتى انتهى الأمر إلى نبينا محمد - صلى الله عليه وآله وسلم - فأناء الله عز وجل من ذلك ما لم يؤته أحدا قبله، تماما على ما أحسنه من اللغة المتقدمة. ثم قر الأمر قراره، فلم تعلم لغة من بعده حدث»⁷

ويحاول ابن فارس أن يصحح الخطأ مع الذين يحاولون أن يخلطوا في اللغة وتعلموا فيها أي يصطنعوا في اللغة كلمات لا جذر لها ولا علاقة لها باللغة العربية فيقول «فإن تعمل اليوم لذلك متعمل وجد من نقاد العلم من ينفوه ويرد»⁸.

كما قلنا فتغليب ما يعقل على ما لا يعقل في «عرضهم» برهان ودليل ساطع على أن «الهم» في عرضهم تؤكد بما لا يدع مجالا للشك، أن تعليم اللغة لأدم كان تعليمه لكل الأسماء، بالمعنى الشامل.

ويرد ابن فارس على قول القائلين أن اللغة من هذا المعنى وحى أو توقيف فما هو قولهم في مفردات اللغة، فكيف جاءت؟ فيجب أن كل الألفاظ في اللغة، إما جاءت من عدد الله. أي توقيف. وهذا المعنى يتأكد لما يرى بأن المفردات اللغوية، لو كانت من عدد غير الله لما اتفق العلماء على ما هي عليه. بمعنى أن إجماع العلماء في رأيه يؤكد أن اللغة من هذا المعنى، هي الأخرى توقيف. وهي كذلك لاحتجاج العلماء في المختلف عليه، أو في المتفق عليه، وكذلك احتجاجهم بأشعارهم.

يقول في هذا المعنى:

فإن قال الفتولون في قولنا سيف وحسام وعضب إلى غير ذلك من لوصافه، أنه توقيف حتى لا يكون شيء منه مصطلح عليه؟ قيل له كذلك نقول والدليل على صحة ما نذهب إليه إجماع العلماء على الاحتجاج بلغة القوم فيما يختلفون فيه أو يتفقون عليه، ثم لاحتجاجهم بأشعارهم.....⁶

وفي مسألة له: عن هل أن اللغة جاءت جملة واحدة؟ يرد على أن الأمر لم يكن كذلك بمعنى أن اللغة لم تنزل دفعة واحدة، فإن ابن فارس ينكر هذه المسألة إنكارا، بحيث في رأيه لا يمكن للغة أن تنزل دفعة واحدة. وإنما تعلمها لأدم وذريته الذين جاؤوا من بعده على فترات ولحظاب تاريخية. فكان كل من يريد أن يتعلم اللغة العربية. عليه أن يتعلم ما شاء الله أن يتعلم مما علمه

في ضلعة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.....وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

الطبعة 2010-34

فصل

فلقد ذكر التاريخ عن فصاحة أبو بكر رضي الله تعالى عنه- وعن بلاغة عمر رضي الله تعالى عنه- ذلك الرجل الذي قال عنه الرسول - صلى الله عليه وسلم- «لم أر رجلاً يفري فريه». كما أن بلاغة وفصاحة علي كرم الله وجهه كانت تكل دلائل قاطعة على أن هذا الخليفة كان من الذين رفحوا شأو اللغة العربية. يتجلى ذلك من ما تركه لنا من آثار كتبهج البلاغة، وغيره. حتى أن عباس محمد العقاد، لما يتكلم الإمام في كتابه عبقرية علي تجده يضعه في منزلة عالية جداً من ناحية جزلة لغته وبيان أسلوبه وفصاحة لسانه¹³.

يقول بهذا الصدد ابن فارس: وقد كان في الصحابة رضي الله تعالى عنهم -رهم البقاء والفصحاء- من النظر في العلوم.... وما خلّاهم اصطلاحوا على اختراع لغة أو أحدث لفظة لم تتقدمهم¹⁴.

(يجزبي أن نلوه في على ذكر أن الصحابة لم يصطلحوا على اختراع لفظة... أن صاحب عبقرية الإمام أورد بعض الألفاظ التي قال عنها بأنها تنسب إلى الإمام علي -كرم الله وجهه- والتي قال عنها بأنها من غريب اللغة. ومن هذه الألفاظ يذكر لفظة «ما تريعبلنت» و«ما تسرولقنت» و«ما تسبتمسكت»¹⁵. ومعنى هذه الألفاظ هو: «ما تريعبلنت» أي ما شربت اللبن يوم الأربعاء. و«ما تسرولقنت» أي ما لبست السروال قائما. و«ما تسبتمسكت» أي ما أكلت السمك يوم السبت.

هذه الألفاظ التي يوردها عباس محمود العقاد في كتابه الذي ذكرنا. يقول عنها بأنها منسوبة للإمام. وهو نفسه ينفي نسبتها للإمام. لأن هذا الأخير في رأيه فصيح وبلغ نعم. ولكن ليس مختلفاً. وهذه الألفاظ مختلفة اختلاقاً.

ويقدم الدليل من أحد أساطين العربية في حادثة حدث له - طبعاً بعد أن قر الأمر قراره في اللغة، فيروي القصة على النحو التالي فيقول:

«لقد بلغنا عن (أبي الأسود)⁹ أن امرأ كلمه ببعض ما أنكره أبو الأسود فسأله أبو الأسود عنه فقال: «هذه لغة لم تبلغك» فقال له: يا ابن أخي لاخير لك فيما لم يبلغني. فعرفه بلطف أن الذي يتكلم فيه مختلف¹⁰.

ثم يقدم دليلاً آخر من التاريخ القريب منه. - وهو هنا يقصد العهد الجاهلي، أو العهد الإسلامي- الذي عايشه: ففي هذا التاريخ الذي يعتبر بالنسبة له التاريخ الذي عرفت فيه العربية لوج قوتها، وأوج ازدهارها. لأن الحيلة الجاهلية، قد دونت للعربية ما دونت من اشجار يفتح بها. كما أن العهد الإسلامي، أيضاً قد ترح العربية بتاج الكلمات والألفاظ، التي لم تعرف على العهد الجاهلي.

وإلى هنا انتهى ما يمكن أن يضاف للعربية في جنورها. حسب ابن فارس. لأنها بلغت منتهى الثروة في ألفاظها ذات الأصل الجذري وليس في الألفاظ المختلفة.

يقول: «وخلة¹¹ أخرى أنه لم يبلغنا أن قوما من العرب في زمان يقارب زماننا أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء مصطلحين عليه، فكانا نستعمل بذلك على اصطلاح كان قبلهم¹².

ويقدم دليلاً آخر من التاريخ الإسلامي بل من مؤسسي هذا التاريخ. ألا وهم الصحابة -رضوان الله تعالى عليهم- لما كانوا عليه من فصاحة ومن بلاغة، بما أنعم الله عليهم. والأمثلة كثيرة في هذا الباب.

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح..... وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

فكر

لقد كانت النظرة المتغيرة لنظرة أن اللغة وحي، جاءت على لسان مؤسساها الفقيه اللغوي ابن جني¹⁸ حيث رأى هذا الأخير أن اللغة العربية اصطلاح من ذلك أن اللغة من وضع الأفراد يقول ابن جني ما يلي:

«لكثر أهل للنظر على أن اللغة إنما هي تواضع واصطلاح لا وحي وتوقي».

هذا الموقف من صاحب الخصائص يبين على أن اللغة العربية اصطلاح. دون أن يناقض هذا الاصطلاح قوله تعالى «وعلم ألم الأسماء كلها». فكما يقول عنها بأن هذا يقصد أنها وحي توقيف ليس موضع الخلاف بينه وبين أبا علي فقد يكون تأويل الآية هو على نحو أنه واضع فيه القدرة على التواضع. وهذا لود أن لفتح قوسا لأرد على الكثير من المتألمين باللفظ في التفسيرات الاستشرافية فيخرجوا صاحب القول: أي ابن جني من التصور الإسلامي العام! حتى مع الأسف من كبار الأساتذة. في تحويلهم لحقيقة تأويل ابن جني. اعتبار من مدى تأثيرهم بحملة الفكر الغربي. الذي فصل الدين عن ما هو طبيعي. في كل تفسير فلسفي. أو علمي - طبعا من منطلق تلك القصة الشهيرة التي أوحى ببدايات النهضة الأوروبية وإقامتها على «عصر التنوير».

ومع هذا التصور العام لابن جني، فإنه يحاول أن يفصل في كيفية الاصطلاح هذا فيقول: «ذلك بأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء للمعلومات، فيضعوا لكل واحد منها لفظا، إذا ذكر عرف به مسماء. ليمتاز عن غيره، ويغني بذكره عن مرآة العين، فيكون ذلك أقرب وأسهل من تكلف إحضاره، لبلوغ الغرض في إبانة حاله¹⁹». ومن هنا نفهم بأن الاصطلاح في اللغة الذي يتكلم عليه. إنما هو اصطلاح:

ثم أن هذه الألفاظ الغربية لا يمكنها أن تكون مصادر للغة. بدليل أنها ألفاظ مركبة. والتعطيل اللغوي يقتضي دائما وأبدا تبسيط اللغة لدرجة أن تكون في أبسط حال لها. غير أن هذه الألفاظ مركبة لتعبر عن جملة. الشيء الذي لا يمكنه أن يكون صادرا عن رجل عريف بل وضلع في العربية. حتى أن المسيرة تروي عن هذا الخليفة أنه كان المجاز دأبه. وكان البيان نظمه. وكان للشعر له به منزلة. لدرجة أن لشعره كانت دائما أشعرا مميّزة. من ناحية الأسلوب اللغوي، ومن ناحية ما تتضمن عليه من أداب.

كما أنه عرف أكثر بنثره. وإن الباحثون في الحقل اللغوي يجمعون أنه من أساطين الأدب ومن أساطين اللغة. فكيف للإمام أن يصنع المفقري على اللغة. وأي لغة؟ إنها العربية!

إذا فلا يمكن إطلاقا، أن تكون تلك الألفاظ التي ذكرنا له. مهما كان. وبأي شكل من الأشكال. أو بأي صيغة من الصيغ.

ثانيا هب أن تلك الألفاظ التي ذكرنا هي له. فهل يعقل أن يناقض الإمام أدبه ولفته التي يجزلها جزلا. والذي يقيم أدبه الذي حار طغاة ومشركي قرش¹⁶ في نظمه.

ثم يعود في «الصاحبي». ليؤكد على أن الأصل الأول للغة العربية لما كان هو بلسان عربي مبين. فـ «معلوم أن حوادث الزمان لا تنقضي إلا بانقضائه ولا تزول إلا بزواله¹⁷». ثم يقول: «وفي ذلك دليل على صحة ما ذهبنا إليه في هذا الباب...»

في أن أصل اللغة العربية اصطلاح.

في غلصة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.....وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

فكر

وإن جني يرى بأن الله لما «علم أدم الأسماء كلها». أي: علم أدم جميع اللغات، التي كانت معروفة آنذاك: كالعربية، والفارسية، والعبرانية، والسريالية، والرومية، وغيرها. والمهم أن أدم وذريته كان جميعهم يتكلم كل هذه اللغات. ويتفرق منهم اكتفى كل منهم بلغة واحدة، واحتفظ بها. بل وباتت اللغة التي ستنتشر في ما بعد مع ذرياتهم الذين تتاروا من بعدهم. فأخذ كل منهم اللغة التي تلاصقت مع عقيدته ومع محيطه الطبيعي الذي نشأ فيه وهكذا أمر جميع اللغات في العالم .

وعندما نفتح نقاشا فلسفيا نقول بأن هذه وجهة نظر. وتخالفا وجهة نظر ابن فارس، التي تعتمد على النص مباشرة. دون تأويل: وكيف أن اللغة العربية كانت أول اللغات عنده؟ وكيف أن هذه اللغة شملها التفريع فيما بعد مع الأنبياء والرسول صلوات الله وسلامه عليهم؟ وهو الأمر الذي يبقّي السؤال مطروحا بشأن ما إذا كانت العربية وحدها هي أولى اللغات. لم أن اللغات الأخرى كانت ممن تكلم أدم، كما رأينا ذلك من ابن جني.

وعن سؤال في ما إذا كان الله قد علم لأدم الأسماء فقط. فما مكانة الأفعال والحروف؟ يجيب ابن جني بأن الأسماء هي «أقوى القبل ثلاث»²⁰. أي الاسم، والفعل، والحرف. التي يتركب منهم الكلام في اللغة. لأن الكلام هو اللفظ المركب للمفيد بالوضع وأقسامه ثلاثة: اسم وفعل وحرف كما يقول النحويون.

وعندما يرد عليه استفسار من القوم بأن اللغة إلهام رباني. يجيب «بأننا كذلك نقول ولا خلاف في ذلك».

وعن ما إذا كان البعض يعيد اللغة إلى أن المسميات إنما تنشأ من محاكاة الطبيعة. ومما يحيط بالإسمان. يجيب بأن هذا وارد. كما أنه

أولا: يقوم على العلم. كون أن العلماء هم الذين لهم الحق وحدهم في هذا العمل. وهؤلاء يكونون من الحكماء. ومعروف مغزى الحكمة هنا. بمعنى أولئك الصفوة من العلماء الذين من الله عليهم بنور العلم، مع نور سداد للرأي، ومن ذلك كانوا حكماء.

وثانيا أن الاصطلاح في اللغة تمليه الحاجة. حاجة: تسمية الأشياء التي لم يعرف لها اسم، فهي من الأشياء المنكرات. ومن هنا وجب وضع الأسماء لها. حتى تكون بيئة وواضحة. وهو المغزى الأول من وضع الاصطلاح في اللغة.

وهناك أغراض أخرى ذلت فائدة جملة - حسب ابن جني -

من هذه الفوائد:

- أن وضع الاسم للشئ يفيد في تمييزه عن غيره من المسميات. وهذه الفائدة معروفة في ترتيب الأشياء وتنظيمها لفوائد أخرى جملة. منها فائدة: اختصار الجهد. في نقل الأشياء للعين المجردة. وبالتالي ربح الوقت في وضع الأسماء للمسميات وللأشياء،

- منها كذلك الفائدة الأخرى التي هي التعرف على الأشياء. وهنا يمكننا أن نفتح قوسا لتوضيح أكثر. وذلك بالجوء إلى ضرب مثال.

فهو أننا أمام آلة جديدة معنا. فالمسؤول المطروح هو كيف يمكننا أن نطلق عليها إسما. - طبعا- أن يكون لنا ذلك سوى من تتبع الخصائص التي تعرف بها هذه الآلة. ومن الوظيفة التي تؤديها هذه الآلة. وعلى هذه الشاكلة كان يتكلم ابن جني. في أن التعرف على الأشياء لا يكون إلا من وضع مسميات لها.

في ضلمة أصل اللغة العربية الوجد والإصلاح.....وما بينهما الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التيبين 34-2010

فصل

قد خلق من قلنا - وإن بعد مدها عا-من كان
الطف منا أذهانا وأسرع خواطر، وأجرا جنانا
فلق بين تين الخلتين حسيرا، وأكاثرهما فأنكفي
مكتورا. وإن خطر خاطر في ما بعد، يعلق للكف
بأحدى الجهتين ويكفها عن صاحبتها، قلنا به وبالله
التوفيق»²³

اللغة العربية بين التفسير والتأويل والتحليل العلمي

أما اللغة الثالثة في الفكر الإسلامي فقد نظرت
إلى اللغة على أنها توقيف وتواضع في الآن نفسه.
ومن هؤلاء القاضي أبو بكر²⁴ وغيره من
المحققين في شؤون الكلام. حيث يرى هؤلاء أن
التفريتين صحيحتين وأن اللغة هي إلهام رباني
ودليل ذلك العلم أدم الأسماء كلها. وهي بهذا
المعنى لا تخرج من دائما أنها وضع بالخطاب لا
بالقوة.

غير أنه إذا كان آدم قد وضع فيه هذا
الخطاب.. هذا الإلهام للغة فإن الذين جاؤوا من
بعده من ذريته لم يتقوا على المسميات جميعها.
الشيء الذي جعل الاجتهاد في ما بينهم يرجع قوة
الاصطلاح على الأشياء والتواضع عليها. وهناك
دليل على هذا من النص القرآني هو قوله تعالى
وما أرسلنا من رسول

إلا بلسان قومه وهذا دليل على أن اللغة تتداولت
مع الرسل عليهم السلام كل حسب الحاجة التي
يطلبها قومه. حتى غدت لغات لهؤلاء الرسل
وكان كل واحد منهم يعلم قومه ما شاء أن يعلمهم.

وإذا ما عدنا إلى النص القرآني وعلم أن
الأسماء كلها وجنء من النصوص التي هي ليست
من الأحكام تلك التي تكون قطعية الدلالة بينما هذا
النص مفتوح في اعتقادنا للاجتهاد في معنى
وتفسير لأية مع مرور العصور والذهور كان

يكون لا محالة واردا في التاريخ الغابر للغة،
والذي لا نعلم منه شيئا. لأن من يرجح القول بهذا
الرائي: هو ما يتجلى من هذه المحاكاة في تسمية
الكثير من المسميات. يقول في هذا المعنى:

«وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما
هو من الأصوات المسموعات. كنوي الريح
وحنين الرعد وخزير الماء وشحيج الحمار ونعيق
الغراب، وصهيل القوس ونزيب الضبي²⁵، ونحو
ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد هذا عندي
وجه صالح ومذهب مقبل»²²

إلا أن ابن جني يرى في ما إذا كانت العربية
أصل اللغات جميعها؟ بأن هذه المسألة لا زال
البحث جاريا حولها. وهو بذلك لا يفصل في ما إذا
كان هذا الرأي سديدا. على الرغم من أنه يعترف
للعربية بجمالها وبروحها المبدعة والم...

فيقول: «واعلم في ما بعد أنني على تقادم
الوقت دائم التقدير والبحث عن هذا الموضوع فأجد
الدواعي والخواج قوية التجانب لي مختلفة للتخول
على فكري. وذلك إذا تأملت حال هذه اللغة
الشريفة، الكريمة، اللطيفة. وجدت فيها من الحكمة
والدقة والإراف، ما يملك على جانب الفكر، حتى
يكاد يطمح به أمام غلوة السحر. فمن ذلك ما تبه
عليه أصحابنا رحمهم الله. ومنه ما حذوته على
أسمائهم. فعرفت بتأليمه واتقياده، وبعد مراسمه،
وأماده. صحة ما وفقوا لتقديره منه، ولطف ما
أسعدوا به، وفرق لهم عنه. وانظاف إلى ذلك وارد
الأخبار الماثورة، بأنها من عند الله عز وجل.
فقوى في نفسي اعتقاد أنها من عند الله عز وجل.
وأنها وحى.

ثم أقول في ضد هذا. كما وقع لأصحابنا ولنا
وتنبهوا وتنبهنا، على تامل هذه الحكمة الرائعة
الباهرة. كذلك لا ننكر أن يكون الله سبحانه وتعالى

في ضلعة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.....وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط - جامعة الجزائر-

التيبين 34-2010

في

ك: لاينيز²⁷ الألماني.(مع العلم أن التوجه العلمي آنذاك قد تحكمت فيه القاعدة الذهبية لعصر الأنوار المعتمدة على فكرة الحرية والتحرر من أغلال اللاهوت المسيحي).

ونحن بدورنا في آخر هذا البحث، لا يسعنا إلا أن نقول أن اللغة و العربية من صنع الله. وأن كل ما هو لجهاد ومن بحوث في هذا المجال: أي في المجال اللغوي. هو لجهاد وبحث من أجل الوصول إلى الغاية الكبرى منه. وهذه الغاية هي الإجابة الشافية والكافية، عن ما هو أصل اللغة العربية، وما هو التحليل اللائق الذي أوصلنا إلى معرفة هذا اللفز، أو هذه المعضلة.

الخلاصة

إن القول بأن اللغة وحي لو توفيق من عند الله له ما يدعمه من نصوص كما رأينا. كما أن القول بأن اللغة اصطلاح أيضا له ما يثبت من نصوص.

والفرق بين الرأيين: الرأي الأول للقاتل بالوحي، والرأي الثاني للقاتل بالاصطلاح. هو فرق في المنهج المتبع في تناول فكرة اللغة.

فالرأي الأول: ينسب منها لخلق في من مسلمة ليصل من اعتماده على حقائق تاريخ إلى تثبيتها.

ولما الرأي الثاني فقد اعتمد في منهجه على الانطلاق من إجماع الحكماء وجمهور العلماء، ليصل بالاصطلاح إلى أنه واقع مصوص. ومع ذلك لا يدعي اليقين المطلق في المسألة مما جعل التفسير العلمي يأخذ مجراه في الزمن المعاصر ليحل المعضلة، أي معضلة اللغة. ومنها معضلة لغة العربية. وبالله التوفيق.

يأتي كل عصر بما يفتح الله عليه من علم فيستطيع أن يجتهد في النص دون أن ينقص من دلالة شيء. وهو بهذا المعنى كما قلنا نص مفتوح للجهاد. ولقد كان الأولون قد أشاروا إلى هذه المسألة في الأصول وكيف أنها تبقى هذا النوع من النصوص مفتوحة لاستغلال العقل ولاستخدامه فيه على مر الأزمنة والعصور. ثم أن للفرز المحبر فيها هو الذي يفتح دائما وأبدا أفاق البحث العلمي. ومن هذه الأفاق في عصرنا الحالي أن اللغة تتجاذبها عدة تخصصات علمية دقيقة من بين هذه التخصصات تخصص اللسانيات وتخصص علم النفس اللغوي وعلم الاجتماع الثقافي وهذه وغيرها من التخصصات التي تتطلي تحت لواء علم اللغة هذا الأخير الذي تبين له أن تخصصه موجود لا محالة في كل محطة من محطات هذا العلم وأولى هذه المحطات هو تخصص علم الصوت وهو ذلك العلم الذي يهتم بتحليل الصوت من الناحية الفيزيائية وانتشاره في الهواء وهناك تخصص آخر هو ذلك الذي يهتم بتلقي طبلة الأذن للصوت، ووقوفه عليها. وهناك تخصص دقيق آخر يهتم بمدى وصول المعلومة إلى فص في المخ: النص المختص في اللغة، والذي ثبت أنه موجود عند الإنسان فقط، مع الذاكرة اللغوية.

ودون أن ندخل في تفاصيل هذه المسائل، فإن المؤكد اليوم أن العلم قد أخذ على عاتقه زمام البحث في اللغة مستعينا بالتخصصات الدقيقة لها. ومستعينا من نظائر الجهود كلها. يمكن أن يتنبأ على صعوبة هذا اللفز، الذي طالما حير الفلاسفة والمفكرين، على مدار التاريخ.

ونشير هنا أن الجانب العلمي في اللغة، هو الجانب الذي وضع ومطر اسمه مفكرو وفلاسفة النهضة الأوروبية. ابتداء من التجريبيين كجون لوك²⁵ وفريد هيرم²⁶ الإنجليزيان. إلى العقلانيين،

بدعم من وزارة الثقافة أصدرت دار الهدى "موسوعة الشعر الجزائري" في طبعة ثانية. ألفها فريق من أمانة جامعة منتوري بقسنطينة، وهم السادة للدكاترة: الربيعي بن سلامة ومحمد العيد تاورته وعمار ريس وعزيز لعكايشي.

صدرت الموسوعة في حلة جميلة وطباعة جيدة، وقسمت إلى مجلدين:

الأول يشمل تراجم الشعراء من الألف (أ) إلى الزاي (ز)، في 735 صفحة، ويحتوي على 212 شاعر.

الثاني يشمل تراجم الشعراء من السين (س) إلى الياء (ي)، في 758 صفحة، ويحتوي على 229 شاعر.

يهدف هذا المشروع — كما جاء في تنويه رئيس الجامعة — إلى تنظيم وإيراز التراث الفني الوطني.

وفي مقدمة المجلدين نجد المنهجية المتبعة في تقديم الشعراء:

1 — اعتُبر شاعر كل من وصفته المنشورات بذلك، وكل من نُشر على أنه

شاعر.

2 — رُتب الشعراء ألفبائياً، وفق القواعد المعمول بها في تركيب المعاجم.

واعتمد على اسم الشهرة (لقباً أو كنية أو نسبة)، ويتبع بالاسم الشخصي

للشاعر.

3 — تُقدم ترجمة للشاعر في الصفحة الأولى، وتُتبع بنماذج من شعره.

4 — يُعرف الشاعر دون إصدار الحكم للنقدي أو التقيمي عليه ولا على

شعره.

تأملت الموسوعة الشعراء للقضاء والمعاصرين. وأقدم من تم ذكرهم

عاشوا في القرن الثالث الهجري، ووجدنا منهم اثنين:

— ابن عبد الوهاب (الإمام أطح) المتوفى سنة 240هـ الموافق لـ 845م الجزء الثاني ص 244.

— التيهري (بكر بن حماد) 200-296 هـ الموافق لـ 816-909 م. الجزء الأول ص 309.

والموسوعة ذات قيمة أدبية كبيرة، في التعريف بترائنا الشعري. وهو مجهود يستحق التقدير. والأساتذة

الأفاضل يستحقون الشكر الجزيل على الجهد الذي بذلوه لجمع هذه المادة في هذا العمل للقيم. فهنأ لهم،

وهنأ للثقافة الجزائرية بهذا الإنتاج الثمين. ونتمنى أن نرى مثل هذه الموسوعات في الأجناس الأدبية

الأخرى.



صدر العدد الأول من مجلة "عن الكتب"، عن مطبعة الخليج العربي بتطوان، وهي مغربية تُعنى بالإصدارات الجديدة، وتتصدر للقراءة، المجلة يرأس تحريرها الناقد المغربي عبد اللطيف البازي.

الافتتاحية:

نقرأ في الافتتاحية:

"إن القراءة تلزم الفرد وتحنه على اللحم، وفيها يندغم المعنى والوجهة كما في المفردة اللاتينية وهي مغامرة واشتداد إلى الجديد وغير المألوف. وقراءة كتاب قد تشكل أنسب مدخل لقراءة العالم والانخراط في عملية تغييره، ذلك أن الكتب لا تغير العالم ولكنها تغيرنا لعمل نحن ندورنا على التأثير في محيطنا محتمين بمعارفنا وتجاربنا".

تمتد المجلة من الصفحة 1 إلى الصفحة 48، وتنقسم إلى ثمانية أبواب نظرية متنوعة وغنية من حيث المواد تعكس حاجيات وشواغل القارئ المغربي.

فإلى جانب التقديم الذي كتبه عبد اللطيف البازي، نقرأ ضمن "حديث ومغزل" لحوار ممتع خصت به المجلة المثقف والروائي المغربي محمد برادة الذي يبين أهمية الكتابة ووظائفها النفسية، كما يتحدث عن تجربته في مجال الكتابة الروائية والطقوس التي ينخرط فيها، ويتمنى أن يحتفظ التاريخ الأدبي بـ "لغة النسيان" و"حيوات متجاورة".

انفراد مؤقت:

في باب "انفراد مؤقت" مخصص الشاعر المغربي محمد الميموني المجلة بفصل من سيرته الذاتية التي يعدها للنشر والتي جاءت تحمل عنوان "صندوق الكتب العجيب"، وللإشارة فإن القصيدة المغربية الحديثة مدينة بالشيء الكثير للمبدع محمد الميموني الذي بدأ كتابة الشعر منذ ما يزيد عن نصف قرن، وهي الكتابة التي كانت دائما تتأهض العنف ونقف ضد الخواء، وتحثني بالإنسان والحياة وعالم الجمال.

مسارات التفرد:

أما بخصوص ملف المجلة الذي يحمل عنوان "مسارات التفرد"، فقد تضمن ملفا حول السوسولوجي المغربي الراحل عبد الكبير الخطيبي الدكتورة رشيد بنحدو وفريد الزاهي ونجيب واسمين وأحمد محفوظ،

والملف كما معلوم يفتح إمكانية التعرف عن الخطيبي والسفر في عوالمه الموسيولوجية، كما يتيح لدى القارئ التوقف عند تلقي الخطيبي موسيولوجيا.

حديث ومغزل:

وضمن محور "حديث ومغزل" نقرأ حوار ممتع مع الإعلامي والشاعر والفاصل عدنان ياسين، الحوار يضمن التعرف إلى بعض القضايا الثقافية وراهنيتها، كما يناقش بعض قضايا الكتاب وأسئلة ثقافية متنوعة، الحوار من توقيع عبد اللطيف البازي.

ما الحب إلا للكتاب الأول:

من جانب آخر نقرأ ضمن محور "ما الحب إلا للكتاب الأول"، يستعيد الروائي المغربي عز الدين القازي تجربة في مجال الكتابة من خلال مجموعته القصصية "أوصال الشجر المقطوعة" كما نطالع ضمن نفس المقال بعض المواقف بخصوص قضايا الكتابة والحياة والتحرية الإبداعية.

حديث ومغزل:

وغير بعيد عن تجربة الكتابة في المحرر حاورت المجلة الكاتبة المغربية المقيمة بإسبانيا الروائية "نجاه الهاشمي" الفائزة بجائزة "رامون بول" عن روايتها الفاتنة "لنا أيضا كطالانية"، وللإشارة فإن جائزة "رامون بول" أهم الجوائز الكاطالانية.

قضية ثقافية:

وفي المحور الأخير الذي يحمل عنوان "قضية ثقافية" نقرأ ورقة نقدية وتعرفية عن رواية "كومورا" لو الكاتب القائل.

وقد ساهمت في مواد هذا العدد الجميل كوكبة من الكتاب المغاربة بمختلف اتجاهاتهم وألوان طيفهم، وهم: محمد برادة، شرف الدين ماجدولين، سعيد يقطين، عبد الفتاح الحجمري، العالية ماء العينين، محمد الميموني، خالد ألقعي، أنطونيو ريبس، يوسف الريحاني، حسن اليملاحي، رشيد بنحدو، فريد الزاهي، نجيب واسمين، أحمد محفوظ، فاطمة الميموني، محمد الصبان، ياسين عدنان، محمد العزاز، عبد الحق ميفرني، خالد

البقالي القاسمي، محمد عز الدين التازي، نجاه الهاشمي، رشيد برهون، نور الدين بندريس، عبد اللطيف البازي.

ومن الكتب التي تعرفها المجلة من خلال تقديم نقدي نذكر/ ميرندا لفاطمة بوزيان، تحاريف المساء لرشيد ياسين، بوزاتي رأيت لعبد اللطيف شهبون، والبيوش لمحمد أنقار، وسيلان لهشام حراك، وخريف وقصص لخرى لأحمد المدني، وديوان السندباد لأحمد بوزفور، وإدانة الألب لعبد الرحيم جبران، وتارمامورت لعزیز بنين، وسرير الأسرار للبشير الدامون، والجنثة المكوفة لعثمان أشقرا.....

يشار إلى أن هيئة التحرير تتكون من سعيد الشقيري، ورشيد برهون، ونور الدين بندريس، والإنجاز النقفي لرحيمو الشبيهي.

صدر العدد الأول من مجلة "عن الكتب"، عن مطبعة الخليج العربي بتطوان، وهي مغربية تعنى بالإصدارات الجديدة، وتنتصر للقراءة، المجلة يرأس تحريرها الناقد المغربي عبد اللطيف البازي.

الافتتاحية:

نقرأ في الافتتاحية:

"إن القراءة تلزم الفرد وتحت على الحلم، وفيها يندغم المعنى والوجهة كما في المفردة اللاتينية وهي مغامرة وانشداد إلى الجديد وغير المؤلف. وقراءة كتاب قد تشكل أنسب مدخل لقراءة العالم والانخراط في عملية تغييره، ذلك أن الكتب لا تغير العالم ولكنها تغيرنا لنعمل نحن بدورنا على التأثير في محيطنا محتمين بمعارفنا وتجاربنا".

تمتد المجلة من الصفحة 1 إلى الصفحة 48، وتنقسم إلى ثمانية أبواب نظرية متنوعة وغنية من حيث المواد تعكس حاجيات وشواغل القارئ المغربي.

فبالإضافة إلى الجانب التقديم الذي كتبه عبد اللطيف البازي، نقرأ ضمن "حديث ومغزل" لحوار متمتع خصت به المجلة المنقذ والروائي المغربي محمد برادة الذي يبين أهمية الكتابة ووظائفها النفسية، كما يتحدث عن تجربته في مجال الكتابة الروائية والطقوس التي يخرط فيها، ويتمنى أن يحتفظ التاريخ الأدبي بـ "لعبة النسيان" و"حيوات متجاوزة".

انفراد مؤقت:

في باب "انفراد مؤقت"، خص الشاعر المغربي محمد الميموني المجلة بفصل من سيرته الذاتية التي يعدها للنشر والتي جاءت تحمل عنوان "صندوق الكتب العجيب"، وللإشارة فإن القصيدة المغربية الحديثة مدينة بالشيء الكثير للممدوح محمد الميموني الذي بدأ كتابة الشعر منذ ما يزيد عن نصف قرن، وهي الكتابة التي كانت دائما تتاهض العنف وتقف ضد الخواء، وتحثي بالإنسان والحياة وعالم الجمال.

مسارات التفرد:

أما بخصوص ملف المجلة الذي يحمل عنوان "مسارات التفرد"، فقد تضمن ملفا حول الموسيولوجي المغربي الراحل عبد الكبير الحطيطي النكاثرة رشيد سحنو وفريد الزاهي وجيب واسمين وأحمد محفوظ، والملف كما معلوم يفتح إمكانية التعرف عن الخطيب والمفر في عوالمه الموسيولوجية، كما يتيح لدى القارئ التوقف عند تلقي الخطيب موسيولوجيا.

حديث ومغزل:

وضمن محور "حديث ومغزل" نقرأ لحوار ممتع مع الإعلامي والشاعر والقصص عدنان ياسين، الحوار يضمن التعرف إلى بعض القضايا الثقافية وراهنيتها، كما يناقش بعض قضايا الكتاب وأسئلة ثقافية متنوعة، الحوار من توقيع عبد اللطيف البازي.

ما الحب إلا للكتاب الأول:

من جانب آخر نقرأ ضمن محور "ما الحب إلا للكتاب الأول"، يستعيد الروائي المغربي عز الدين النازي تجربة في مجال الكتابة من خلال مجموعته القصصية "أوصال الشجر المقطوعة" كما نطالع ضمن نفس المقال بعض المواقف بخصوص قضايا الكتابة والحياة والتجربة الإبداعية.

حديث ومغزل:

وغير بعيد عن تجربة الكتابة في المهجر حاورت المجلة للكاتبة المغربية المقيمة بإسبانيا للرواية نجاه الهاشمي الفائزة بجائزة "رامون بول" عن روايتها الفاتنة" أنا أيضا كطالانية"، وللإشارة فإن جائزة "رامون بول" من أهم الجوائز الكاطالانية.

قضية ثقافية:

وفي المحور الأخير الذي يحمل عنوان "قضية ثقافية" نقرأ ورقة نقدية وتعريفية عن رواية "كومورا" أو الكتاب القاتل. وقد ساهمت في مواد هذا العدد الجميل كوكبة من الكتاب المغاربة بمختلف اتجاهاتهم واللون طيفهم، وهم:

محمد يرادة، شرف الدين ماجنولين، سعيد يقطين، عبد الفتاح الحجمري، العالية ماء العينين، محمد الميموني، خالد ألقلي، أنطونيو ريبس، يوسف الرياحاني، حسن الميلاحي، رشيد بنحو، فريد الزاهي، نجيب واسمين، أحمد محفوظ، فاطمة الميموني، محمد الصبا، ياسين عنان، محمد العناز، عبد الحق ميفرني، خالد البقالي القاسمي، محمد عز الدين النازي، نساء الهاشمي، رشيد برهون، نور الدين بندريس، عبد اللطيف الهازي.

ومن الكتب التي تعرفها المحلة من خلال تقديم نقدي نذكر / ميرندا لعاطمة بوزيان، تخاريف المساء لرشيد ياسين، وذاتي رأيت لعبد اللطيف شهبون، والبيوش لمحمد ألقار، وسيلان نهشام حراك، وحريف وقصص أخرى لأحمد المديني، وديوان الاستبداد لأحمد بورفور، وإدانة الأدب لعبد الرحيم جبران، ونازمامورت لعزیز بنين، وسرير الأسرار للبشير الدلمون، والجننة المكوفة لعثمان أشقرا.....

يشار إلى أن هيئة التحرير تتكون من سعيد الشقيري، ورشيد برهون، ونور الدين بندريس، والإنجاز التقني لرحيمو لشبيهي.

الحملة الواضحة
مفتاح الفكرة القيمة

* العودة المستحيلة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

* سيميائية العنوان عند الطاهر وطار..

* نحو رواية عجائبية..

- الزلزال: في مقالة (الإرهاب بزلزال (التطرف).

كما احتوى الملف على دراسات خاصة بأعماله:

* مقارنة نقدية، مترجمة، تجمع أعمال الطاهر وطار (اللاز والزلزال وعرس بغل) وأعمال عبد الحميد بن هدوقة (ريح الجنوب، بان الصفيح، الجاوية والدراويش).

* مقالة حول تجربة الطاهر وطار الروائية. والدراسات فيها نظرة جديدة، وطريقة حديثة في التناول والتحليل. فجمعت المجلة بين جمال الشكل وعمق المحتوى.

عن وزارة الثقافة صدر العدد 21 من مجلة "الثقافة"، في حلة جديدة وطباعة ممتازة وموضوعات ثرية. تزينها لوحات الفنان التشكيلي الجزائري المبدع "عبد الرحمن عيود"، فخرجت المجلة زاوية جذابة بألوانها، غنية بمقالاتها التي حررها أدباء أعلام في عالم الفكر والأدب. أساسية في مجال الفكر والأدب.

نجد في هذا العدد المحاور الآتية: دراسات أدبية: وتتضمن دراسات في الشعر والشعر.

التاريخ والمجتمع: ويحتوي على مقالات عن المثقفين الجزائريين، واللغة والهوية، وخصائص النظام الإداري في العهد العثماني.

المسرح: يتضمن مقالتين: الواقع الاجتماعي في المسرح، والمسرح في المنظومة التربوية.

باب الترجمة: ترجمت فيه مقالة تتحدث عن العنصرية وحرب الجزائر في الرواية البوليسية الفرنسية.

الملحق الإبداعي. مخصص للشعر.

ملف العدد: نجد فيه دراسات معقة لأعمال الأديب الكبير الطاهر وطار وعالمه الروائي. ومن إبداعاته التي تم التطرق إليها بالدراسة والتحليل:

- الشمعة والدهاليز؛ تناولتها دراستان:
* قراءة في رواية الشمعة والدهاليز..
* دهاليز الطاهر وطار.

- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي؛ وتناولتها بالدراسة ثلاث مقالات:



قصيد في التدلل



صدرت رواية الأستاذ الطاهر "الفضاء الحر". عرض الكاتب ثلاث محطات "الرهن"، "البيع"، بالمضمون، الذي صور فيه واقع

وطار الأخيرة "قصيد في التدلل" عن دار محتوى هذه الرواية في شكل جديد، قسمها إلى "الخاتمة" وهذا التقسيم مرتبط ارتباطاً وثيقاً الجزائر الراهن، وموقف الشعراء من السلطة.

اطلبوا الأعداد المابقة لمجلة "التبيين" من الجاحظية



الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الطنحاني في حوار لـ "التبيين" الجزائر - الشراح سعدي-

التبيين 2010-34

حول

* بعض الشعراء يخضع لإرادة الجماهير ويكتب شعرا فكاهيا مبتذلا جد الإسفاف المقرّر.

* بعض الفضائيات العربية الفارغة اتخذت من أنصاف الأقلام علما إعلاميا تسد به جوع البرامج.



خالد الطنحاني

عن القصيدة الشعبية الإماراتية وما حققت من نجاح في ظل الكم الهائل من الشعراء في الخليج العربي وعن مميزات اللغة الشعرية الإماراتية والمسبقات الشعرية التي تلتفت عليها الفضائيات العربية وعن أمور ثقافية أخرى تحدث الشاعر الإماراتي خالد الطنحاني.

* عرفت القصيدة الشعبية في الآونة الأخيرة إقبالا كبيرا وبرزت أسماء لامعة في الخليج العربي وبالموازاة استسهل كل من يلصق حرفين أو جملتين قول أنا شاعر أكتب القصيد الشعبي ما رأيك في ذلك؟
نعم صحيح، في هذا الزمن ظهرت لونة أو جرثومة شعرية لصابت كثير من الناس، واستشرت في أجساد أشباه الشعراء وتفاعلو معها، فصالوا وجالوا، وكل غايتهم أن يصبحوا شعراء، وللأسف احتسوتهم بعض الفضائيات الشعرية، فارغة الشكل المضمون، واتخذت ما يقولونه من كلام "علفا" إعلاميا لها، لتسد الجوع البرلمجي الذي تعيشه. نحن في يومنا هذا نعاني فعلا من تلوث شعري خطير، ينذر بكارثة تشويه الذائقة العربية الشعرية، وهذا يدعونا والمهتمين بالشعر الجميل، إلى الوقوف جنبا على جنب للتخلص من هذه الآفة المزعجة.

نعم، في هذا الزمن، كثّر الشعراء وقل الشعر، لكنه يبقى العصر الذهبي للشعر الحقيقي
* مثلت الإمارات في العديد من البلدان العربية هل التواصل مع الشعوب يكسب الشاعر مرجعية جديدة يتكا عليها في كتاباته؟

لا شك أن التواصل بين الشعوب يثري تجربة الشاعر، ويكسبه معرفة وثقافة جديديتين، وأساليب شعرية ومفردات جديدة في عالم الشعر، وبمكته أيضا من التعرف على أنماط حياتية شعبية مثيرة لتلك الشعوب التي يزورها. ولنا أعتبر هذا الاتصال هو للمحك الحقيقي الذي يكشف مدى قدرة الشاعر الأصيل والمجيد على تحقيق التفاعل الوجداني والتقارب الروحي بينه وبين متلقي الشعر على اختلاف ثقافتهم. ولكل يعلم أن دولة الإمارات تؤمن وتحت على حوار الحضارات والثقافات بين الأمم والشعوب، بل أن ذلك من ضمن إستراتيجيتها التنموية الرامية للتنمية الشاملة والمستدامة، ونحن معشر الشعراء والمتقنين يقع على عاتقنا دور مهم وعظيم في تحقيق التبادل الفكري والتناقل الحضاري بيننا وبين مختلف البلدان، الشقيقة منها، والصديقة

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الطنحاني في حوار لـ "التبيين"

الجزائر - اشراح سعدي

التبيين 34-2010

حوار

* أن تقرأ قصائدك في عاصمة الفن والملاحة كما سماها الراحل طه حسين هل يعتبر ذلك إضافة للشاعر خالد الطنحاني؟

بكل تأكيد أنها إضافة مميزة وتجربة ثرية، ليمنت لي فقط، ولكن الشعر والشعراء النبطيين عامة، ذلك أن الشعر النبطي متهم بأنه إقليمي، محدود النطاق لا يتعدى المحلية، لكني من خلال هذه الأسمية أثبت العكس.

أنا قبل عامين صرحت في حوار صحفي عبر مجلة شعرية إماراتية، أنني سأسأل بالشعر الإماراتي النبطي إلى العالمية، وما أنا لوصلته فعلاً، فأنا أول شاعر يكتب العامية بحبي أسمية شعرية مترجمة في العاصمة الفرنسية باريس، وسط جمهور متعدد الثقافات من عرب وأوروبيين وفرنسيين، ولا أنسى طبعاً صديقي الشاعر محمد سعيد الطنحاني الذي صاحبني في الأسمية والتي نظمها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام بالتعاون مع معهد العالم العربي في باريس. وهذه أول فطرة التي يتبعها الغيت، ولنا موعد آخر، قريباً، في ألمانيا، إن شاء الله تعالى.

***لهجة الإماراتية مميزات عديدة، وهي نتيجة تشكل عميق بين الثقافة والتراث العريق هل يجد المستمع لفصاحتك مشكلاً في فهمها؟**

لكل لهجة مفردات خاصة غير معهومة إلا من قبل ناطقوها، وهناك لهجات متعددة داخل البلد الواحد لا يفهما سوى الذين يتكلمون بها.

والمفردات الإماراتية وصلت للذاتة العربية عن طريق الأغنية الإماراتية الرصينة، وتقبلوها بل وفهموها بكل سهولة، مما زاد الطلب على الشعر العائلي الإماراتي من قبل الغائين.

هناك شعراء اتجهوا إلى التقليد البحت "لهجات خليجية وخاصة النجدية، فأخطأوا في توجهاتهم، لأن التقليد دائماً يكون ظلاً للأصل، ولا يستساغ أبداً.

وما فعلته أنا وبعض الشعراء الإماراتيين، أننا اتجهنا إلى تصحيح اللهجة — بما يسمى حالياً باللغة البيضاء، ليسهل فهمها لكل من ينطق بالضاد مع الإبقاء على الروح الإماراتية في القصيدة، وأنا اعتبرها مدرسة شعرية جديدة، أتمنى من كل الشعراء التقليديين والمقلدين أن ينتهجوا نهجنا.

وهذا ما سهل عملية القبول لقصائدي في مختلف الدول العربية.

***من له الفضل في نجاحك وتألقك في سماء الإمارات والوطن العربي؟**

الفضل بعد الله تعالى للطبيعة، فأنا ابن الفجيرة ذات الجبال الشام، والوديان الساحرة الأخاذة، والبحار الزرق، فعلى صفحات الماء وقرب الأفق... عند السماء كل شيء ينطق شعراً... فكيف لا نطق شعراً، ومن فوقني ومن تحتي تحوم القوافي.. الشعر تملقت به صغيراً، فصار مني وصرت منه كبيراً.

أنا يا سيدي تصالحت مع الشعر، فتصالح معي، وهبني الإبداع، الذي حقق من خلاله كل هذا النجاح.

***أطلقت جمعية ديا للثقافة والفنون والمعرض مؤخراً "بيت الشعر" بصفتك المشرف العلم عليه ما هي توجهات هذه المؤسسة ومنطلقاتها خصوصاً بوجود مؤسسات شبيهة؟**

الشعر ديوان العرب وبشكل أهمية كبيرة للوجدان العربي، وقد حرصنا على أن يكون له بشقيه النبطي والفصحى مرجع يتوجه إليه كل من له علاقة بالشعر. "والدعم الكبير التي تقدمه هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، إلى المؤسسات الثقافية في الفجيرة بشكل عام، شكلاً رائعاً حقيقياً في عمليتي الابتكار والإبداع.

الهدف الأول هو تنشيط الحركة الشعرية بين أبناء المجتمع بإقامة المهرجانات والندوات المتخصصة وطباعة الدواوين الشعرية والإشراف على جميع الأمسيات الشعرية التي تستظم في المنطقة، فضلاً عن

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الطنحاني في حوار لـ "التبيين" الجزائر - انشراح سعدي-

حوار

التبيين 34-2010

إشرافه على "جماعة الشعر الشعبي" كأكاديمية مصغرة تسعى إلى تعليم أساسيات القصيدة النبطية وفنون الإلقاء ومستجدات القصيدة الجديدة وغيرها من الإشكاليات التي تطرح في هذا السياق.

وقيام مثل هذه المؤسسة الثقافية بخدم المنطقة ثقافيا لاسيما في ظل عدم وجود مظلة شعرية سواء في الفجيرة أو دبا أو خورفكان والمناطق التي تدور في فلكها، وقد تمت دراسة كل الاحتمالات الايجابية المتوقعة أن تحدثها مثل هذه المؤسسة على مسعيد التنشيط الأدبي والشعري الذي يقبل عليه الشباب بكثافة ويتوقعون منا كجهة ثقافية أن ندعمهم ونوجههم.

وللهيئة مجلس فخري يقوم بتقديم الرؤى والمشورة، لإعداد الخطط والبرامج الشعرية الهادفة والمستجدة، وتتكون من مجموعة من نخبة الشعراء وهم: محمد سعيد الطنحاني، ورashed شرار، وسيف السعدي، وسالم الزمر، واحمد محمد عبيد، وعيضة بن مسعود، وهؤلاء سيشكلون رفدا كبيرا لببيت الشعر في المنطقة لما يتمتعون به من خبرة وتجربة عميقتين.

* عشق الكلمات.. هذه المسابقة التي بثت عبر قناة MBC1 وبرعاية شركة جلاكسي للتكنولوجيا وكنت أحد أعضاء لجنة التحكيم.. كيف ترى مستواها؟

مستواها جيد، وتعتبر تجربة رائدة وسابقة إعلامية بتخصيص المسابقة على الشعر النسوي الفصيح منه والعامي، وتؤكد على الاهتمام بشعر المرأة العربية بعيدا عن محاولة تهميشها لإدعائها.

*ما الذي ينقص هذه المسابقة من وجهة نظرك؟
مسابقة عشق الكلمات بنفسها الاستقلالية، لأنها الآن تتموضع ضمن برنامج "صباح الخير يا عرب" الذي تبثه قناة الإم بي سي 1 في الفترة الصباحية، كما أنها تحتاج إلى بعض التعديل في آلية التنفيذ إذا اعتبرنا أنها مسابقة قائمة بحد ذاتها.

* ألا ترى إن عشق الكلمات نسخة لشاعر الشعراء؟
لا..لا ليس هناك وجه شبه بينهما، فمسابقة عشق الكلمات تختص بالشعر النسوي، وتجمع بين الشعر الفصيح والعامي، كما أنها موجهة للمواهب أو بالأصح للموهبات من النساء. أما برنامج شاعر الشعراء فهو عام، لكلا الجنسين من الشعراء المتمرسين بالشعر والتجربة الكتابية النبطية على وجه الخصوص، بالإضافة إلى أنه برنامج شعري نبطي له كيان مستقل.

*حكمت مسابقة شعرية لبعض المدارس، هل تضيف مثل هذه المسابقات لك شيئا؟
تحكمي في تلك المسابقات المدرسية، يأتي من باب المسؤولية الاجتماعية اتجاه الوطن الحبيب. فلنحس معشر الأبناء والشعراء منوطون بدور مهم في التنمية الشاملة التي تتشدها الدولة، وذلك بالارتقاء بالمستوى الثقافي للمجتمع، وصلل ذائقة أفراد المجتمع بكل ما هو جميل ومفيد. ونحن عندما نحكم في المسابقات المدرسية، نكتشف مواهب فذة وجيدة، قد يكون لها مستقبل واعد في الساحة الثقافية الإماراتية، وذلك بالحث والتشجيع والدفع بهم إلى الطريق الصحيح.

وأنت تعلم يا صديقي أن وراء كل عظمة شاعر، وأقرب مثال على ذلك دولة الإمارات العربية المتحدة التي اعتبرها ويعتبرنا العالم اليوم، أعظم قصيدة كتبت في التاريخ المعاصر، ولبدعها شاعر هو المغفور له بإذن الله تعالى الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان طيب الله ثراه، وبالتعاون مع إخوانه حكام الإمارات. وهذا يقودنا إلى أن الشعراء عليهم مسؤولية كبيرة اتجاه وطنهم وأبناء جلدتهم، فهل علمتم أيها الشعراء؟

*مسابقة أمير القوافي الإذاعية عبر إذاعة الفجيرة وأعلنت عنها منذ فترة طويلة، هل انتهت هذه

الفكرة؟

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الضلحاني في حوار لـ "التبيين" الجزائر - انشراح سعدي

حوار

التبيين 34-2010

الفكرة قائمة، والخطة مدروسة، وتم وضع الآلية، وبقي التنفيذ، قد يطول هذا أو يقصر، لكننا مصبرون على التنفيذ بأقرب وقت ممكن.

هناك بعض المعوقات المادية البسيطة التي سنتلاشى قريباً إن شاء الله تعالى.
*تدخل الفكاهة بقوة لدى بعض الشعراء في الأمسيات، هل ترى أنها تخدم الأمسية شعراً؟
جمهور الأماسي نوعان، نوع يحب الشعر الفكاهي ويطلبه، ونوع آخر ينشد الشعر الرصين، وأنت ليها الشاعر مطلوب منك إرضاء الطرفين، وهذا لا يضير الشاعر إذا ما نوع في طرحه من دون إسفاف طبعاً، مع شيء من الذكاء في تغيير نغمة الطرح إلى الشعر الهادف والجيد، لأننا نعانى من فقر جمالي فسي ذائقة جماهير اليوم.

هذا الجمهور الذي يطلب من الشاعر - على مقولة "ما يطلبه المشاهدون" - الشعر الفكاهي المضحك، فهو ينظر للفكاهة الشعرية أو الثقافية على أنها برنامج ترفيهي يقضي فيه بعض الوقت للترويح عن نفسه، وليس برنامجاً ثقافياً تثقيفياً هادفاً ومفيداً. فماذا تصنع بهذا حضور.

ومع الأسف أن بعض الشعراء يخضع لإرادة الجماهير ويكتب شعراً فكاهياً مبتذلاً حد الإسفاف المقزز، وهؤلاء خطر داهم على الشعر والذائقة العامة للناس والمجتمع.

مسابقة اللغز لصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم هي حديث الساعة شعراً، ما الذي أحدثته هذه المسابقة للشاعرة؟

صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، كعادته في إطلاق أعظم المبادرات الرائدة والخلافة في كل الميادين، والشعر ميدان له نصيب كبير في أجلة سموه.

فهو بين الفينة والأخرى يخرج علينا بلغز جديد أو قصيدة رائعة للمجازاة، يحرك من خلالها الماء الراكد في الساحة الشعرية ويعيد ترتيب المشهد الثقافي والشعري. فاللغز دلائل شتى، راقد قوي للحركة الشعرية الإبداعية، وللشعراء أيضاً كونهم مستفيدون من ناحيتين، من ناحية الكتابة الإبداعية الممزوجة بالفكر والتأمل، وأيضاً من الناحية المادية.

ماذا عن مسابقة نجم القصيد،؟

المسابقة في موسمها الثالث وأعتبرها رحلة اكتشاف الشعراء الحقيقيين في الخليج العربي. وهي من إنشاج شبكة قنوات نجوم وتعرض على قناة "نجوم بلاس نجوم" 4 حيث أنها انطلقت قبل ثلاثة أسابيع، ضمن تجهيزات ضخمة تليق بأصحاب الكلمة والشعر البديع. ويصل مجموع جوائزها إلى نصف مليون درهم إماراتي، إلى جانب بعض الجوائز المختلفة التي سيتم الإعلان عنها خلال فترة المسابقة. وتم اختياري ضمن لجنة التحكيم مع أخوي الشاعر السعودي علي السبعان، والشاعر البحريني إياد المريسي. ونسعى نحن لجنة تحكيم في تحقيق النجاح والتميز للبرنامج من خلال اختيار الأفضل للشعراء المشاركين، ومنح الشاعر ما يستحقه من التقدير وإنصافه من خلال هذه المسابقة الهادفة.

*كلمة تقولها لكل مبدع للشعر؟
أقول لمدعي الشعر، اتقوا الله في أنفسكم، وفي الأجيال القادمة، الشعر رسالة إنسانية عظيمة، فلا تشوهوا بكلامكم الركيك وأسلوبكم الليدزي، الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، لا بل أنه مخرب للذائقة الشعرية العالية، في عصركم هذا، أو في عصر من سياتي بكم، ويرى ما تكتبتم ليها الأبناء من شعر رديء، فبالله عليكم ماذا سيقولون في حقكم؟

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري - المغرب-

قصيدة

التبيين 2010-34

حتى وسدت سريرة الدفلى،
ونمت بجاني تسقين ليل نشيدنا
في غير ما ندم
إلي صحبت ناي الأس وارفة،
وقلت يقيس ليله؟
حتى شفقت بماء قبلتنا الضريرة
كل واد
إن نويت الزرع يطعم من بناتك
والزاد يبارك الأعمال باسمك
إن علي
أثبت كرمًا في طريق الرّيح
واخترناك وردًا صائحًا بدم الأهلّة

.....

حتى عزفنا للبعيد
وسحت فيك
وسحت في!

*

برداً

سلاماً

ما رأيته في صباح القلب إلا قصة بدم قتيل
لوعالجته من نسيج الروح

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري - المغرب

قصيدة

التبيين 2010-34

قصتك التي نادى
وسارت بي في البلاد
لتدركي أنني إليك ومثلك
أني المشرق الأمعاء صوب خطاك
وتعلمي صبري عليك إذا التقت
بين الحقول

ريحي بريحك في المساء،
وقالت: ما أفدح الأشواق في عطش عصي

*

يمني ويمنك شهوة للآس. سرّ لا يحلّد. شكل قرأ في نقر إلى أقاصي الكون. ذاكرة تعني النار
في معنى أتي. ألم جميل ليس يلى. سقف موسيقى بلا ندم. عشاء صبيحة دسم. سماء تشتهي
في غير زرقتها غمماً لا يسى
حتى سقيت رثعك
الضوء

و

الحق احتفاءً بإشغال الراح في شفئك:
واحدة لهذا القلب يحترق المواسم في رحيل النهر،
والأخرى لأجراس تكفكف وعدّها في الفجر جهما
وشي دمي نوراً

تفاني في صبحك قبل أن أكفي غيوفي
عاجيني في الخضور وفي الغياب

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري - المغرب

التبيين 34-2010

قصيدة

تَقْبَلِي وَجْهِي جُرْحًا
وَأَجْرُحِي بَدْلِي الْمُرَايَا

مَنْ يُدِيكَ إِلَى يَدِيْ

*

وَحْدِي الْمَعْدُوبُ فِي تَرَاتِيلِ انْظَارِكَ، وَحَدِّكَ السُّكْرَى بِرَحْلَتِنَا الْجَدِيدَةِ نَحْوَ طَيِّبَةٍ. وَحَدِّكَ

الرَّيْحَانِ، وَحَدِّكَ الرِّيحَ

مَتَشَعِّينَ آدَابَ الْخَدَادِ،

وَشَاهِدِينَ،

وَعَازِقِينَ عَلَى السَّحَابِ

هُوَ الْحَمَامُ يُفِيءُ، مِنْ رِيحٍ، إِلَى وَعْدِ الْقُلُوبِ،

وَيَصْطَلِي بِقِيُونِنَا الْمَتَبَّلَاتِ

هُوَ الْحَمَامُ ! بِأَسْبَابِ الْبُهَاءِ.

أَتَذْكُرِينَ؟

مَنْ أَمَّ شَطْلُكَ عَارِيًا،

وَأَهَابَ بِالْأَصْدَافِ فِي عَيْشِكَ تَنْشُجَ

ثُمَّ يَشْرُدُ وَاعْدًا فِي يَاسْمِينِ

أَوْ تَذْكُرِينَ؟

كَمْ مَرَّةً أَشْهَدْتُ أَنْفَاسِي عَلَيْكَ

وَقُلْتُ فِي نَفْسِي سَتَبْلُغُ مَرْتَعَى الْأَجْرَاسِ

لَوْ لَمْ يَصْحَ طَيْرُكَ مِنْ أَكْلًا مَنْ حَاجِبِي،

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف الوراري — المغرب

التبيين 2010-34

قصيدة

وتخطرِينُ على غُصونِ البانِ مَنْ دَمَكُ الشَّهيْ
إني أحْبُكَ في يَدِ الآياتِ، في هَذِبانِ هَذَا القلبِ بالأَسْماءِ،
مَنْ بَلَّلَ الرُّوانِحَ إِنْ خَلَدْتُ إِلَى الصِّفَاتِ فَلَا يَجِفُّ عَلَيَّ ثَوْبُكَ
وأحِبُّ فيكَ مَتَاهُ أَشْيائِي، وَضَرْبِي فِي المَواسِمِ ظامِئاً
فَدَلَّنِي عَيْنَاكَ إِنْ صَبَّغْتَ عَيْنِي، وَاخْتَفَى فِي اللَّافِقِ سِرُّكَ
إني أحْبُكَ

كَيِ اسْمِي مَا بَقِيَ مِنْ مَرَاثِ بِاسْمِهَا
وَشَوَاهِدِ الإِيحَاءِ تُذَرِّفُ بِاسْمِهَا
وَالطَّيْرُ، حِينَ تَوْمَ مَنَافِهَا وَتَصْدَحُ، بِاسْمِهَا
إني أحْبُكَ حِينَ يَأْخُذُنِي إِلَيْكَ الوَقْتُ،
حِينَ أَخَافُ أَمْكِنَةُ الْيَاسِ، فَلَا أَرَى.

فِي اللَّيْلِ

يَقْنَعُ

إِذْ رَأَى

بِالْوَعْدِ بَيْنَ يَدَيْكَ

وَبِرَاكِ شَمْسٍ تَنْشُرُ الْأَسْبَابَ

مَا طَلَعَتْ، هُنَا، شَمْسٌ وَغَنَى سَوْمَرِي..!

* *

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصريح
الأمريكي إدوارد أليي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زيش

التبويب 34-2010

المصرح

(النص الكامل)

الشخصيات:

بتر: في حوالي الأربعين، لا هو بدين ولا هزيل. لا
وسيم ولا قبيح. يرتدي سترزة من التويد Tweed
(الصوف الخشن) ويضع نظارات. يسخن الغليون.
رغم أنه يقترب من منتصف العمر، إلا أن طريقته في
اللباس والسلوك توحي بأنه رجل أكثر شبهاً.

جيرري: هو ما بين السادسة والثلاثين والثامنة
والثلاثين من العمر، حسن الملبس، ولكن تون عنابة.
يبدو مفقود العضلات. رجل وسيم جداً، لكنه بدأ
يسمن. يوحى بضجر عميق.

تجري أحداث المسرحية بالمنزلة المركزي central
park في صيف يوم أحد، ظهراً. هناك مقعدان ألمان
على جانبي المسرح، وضعا في مواجهة الجمهور.
وفي الخلف هناك بعض الأدغال، والأشجار والمياه
بارتفاع الستارة، يظهر بتر وهو جالس على أحد كتيك
المقعدين. من جهة الساحة، يقرأ كتاباً، يتوقف لحظة
عن القراءة ليمسح نظارته ثم يعود إلى القراءة مجدداً.
يظهر جيرري ويدنو من بتر.

جيرري: أنا عائد من حديقة الحيوانات (بتر لا يعيره
أننى اهتمام).

قلت: أنا عائد من حديقة الحيوانات. إيه، سيدي، أنا
عائد من حديقة الحيوانات

بتر: أه، علواً! أتحدث إلي؟

جيرري: أنا عائد من حديقة الحيوانات. لقد جئت إلى
هنا سيرا على الأقدام. لقد مشيت باتجاه الشمال.

بتر: باتجاه الشمال؟ لظن، نعم. لنرى...

جيرري: (وهو يشير بأصبعه إلى آخر الصالة) أنتظر
قبالتك، هناك أليس النهج رقم 5؟

بتر: نعم، نعم، إنه كذلك.

جيرري: والشارع الذي يقطعه، هناك، ذلك الذي على
اليمين؟

بتر: هناك؟ إنه الشارع رقم 74.

جيرري: وحديقة الحيوانات توجد في مكان ما بالشارع
74. لقد مشيت، إذن، فعلاً باتجاه الشمال.

بتر: (ويرغبة في العودة إلى مواصلته قراءته).
الواقع، نعم، ممكن.

جيرري: ذلك الشمال الجميل!
بتر: ذاهلاً. ها! ها!

جيرري: ولكنه ليس الشمال تماماً.

بتر: لا، في الواقع، ليس الشمال تماماً، لكن نحن
نطلق عليه الشمال، وجهة الشمال.

جيرري: (متأملاً بتر الذي راح يحشو غليونيه ويتنسى
في قراءة نفسه التلخص من هذا الرجل المزعج) قل
لي إذن، ماذا لو أصبحت بمرطبان الةة بهذا.

بتر: (يرفع عينيه، محرجاً بعض الشيء، ثم مبتسماً)
لا، ليس بهذا.

جيرري: لا، حقاً. ما ميسبيك بالأحرى هو سطران
القم، علاماً ستكون مضطرباً لوضع واحد من تلك

الأشياء، كذلك الذي يضعه فرويد بعد أن نزع منه
نصف الفك. كيف تسمى ذلك، بعد؟ أ...

بتر: رثامة! أنت، إذن، متمكن. هل أنت طبيب؟

بتر: أنا؟ لا، أبداً. لقد قرأت ذلك في مكان ما. في
"مجلة الوقت" Time Magazine فيما يبدو لي.

وارتضى ثائتي في قراءته.

جيرري: "مجلة الوقت" صحيفة جادة.

بتر: إذا شئنا.

جيرري: أنا سعيد جداً، لأنه كان الشارع الخامس.

بتر: (نون أن يعيره اهتماماً) أه! نعم؟

جيرري: ما لا أحبه كثيراً في هذا المنزلة، هو الجهة
الغربية.

بتر: أه! (ثم حاتراً) لماذا هذا؟

جيرري: (فجأة): لا أدري.

بتر: أه! حقاً! (يعود إلى قراءته).

جيرري: (يظل جامداً وأخرساً لبعض الثواني متأملاً
بتر الذي ينهني برفع عينيه، منزعاً وحائراً). ألا
يزعجك أن أتحدث إليك؟

الملاحظة

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد أليي اقتباس الفرنسي ماتييه غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زيش

التبني 34-2010

المصرح

بتر: (متضايقا، يرخي ساقيه) أو من خلال شيء في الصوت... أو ربما هو مجرد حمس ليس إلا، هل زوجتك هي التي لم تعد تريد؟
بتر: (هاتجا) اهتم بما يصنعك (صمت) هل تسمعي! (جيري مبتلا. بتر يظل صامتا لبرهة) نعم، أنت محق. لم يعد لدينا أطفالا.
جيري: (بهدهو) نعم. هذا ما كنت أقوله، لا نفعل دائما ما نريد.
بتر: (متسلحا): لا، دون شك. ماذا كنت تقول بشأن حديقة الحيوانات... ويأبني ساقرا هذا في الصحف أو لشاهده على شاشة التلفزيون...؟
جيري: سأخبرك بذلك بعد قليل. (وقفه) هل يزعمك أن أطرح عليك الأسئلة؟
بتر: ليس تماما.
جيري: سألوك لك لماذا. فانا لا أتحدث عادة إلى أحد، إلا لأقول: أعطني زجاجة خمر، أين دورة المياه، متى يحرض الفيلم، كما ترى، أشياء من هذا القبيل.
بتر: ينبغي أن أقول بله ليس من عائلتي...
جيري: لكن من حين لأخر أحب أن أتحدث... ولكن ما يمكن أن نطلق عليه فعلا "حديثا"، بإجراء حديث حقيقي. أحب التعرف إلى الآخرين ومعرفة كل ما يتعلق بهم.
بتر: (ضاحك ولكنه حائر بعض الشيء) إذن، اليوم أنا موضوع للتجارب.
جيري: في يوم أحد جميل كهذا اليوم، هل ثمة ما يحلم به المرأة أفضل من رجل متزوج له ابنتان صغيرتان وكلب؟ (بتر يهز رأسه). لا؟ كلبان؟ (بتر يهز رأسه بحزن) أه، ليس هناك كلاب؟ (بتر اللعبة نفسها) مع الأسف! رغم أن لك رأسا تحب الحيوانات. إن قطع. (بتر يحرك الرأس بحزن) أه! قطع! ولكن من المؤكد أن هذه ليست فكرتك، لا، لا، لا. إنها فكرة زوجتك، فكرة ابنتيك؟ (بتر يهز رأسه) هل لديك حيوانات أخرى؟
بتر: (بصوت واضح) لدينا بيغاون. لكل واحدة من ابنتي واحد.

بتر: (وقد بدا انزعاجه واضحا) لا.
جيري: بلى... بلى، بل، هذا يزعمك.
بتر: (يضع كتابه، وغليونه ويبتسم). ولكن لا. لوكد لك ذلك.
جيري: بلى، هذا يزعمك. فانا أراه جيدا.
بتر: (مصبما) لا، حقا لا. ما دمت أقول لك ذلك.
جيري: إن الطقس جميل اليوم.
بتر: (رائعا عينيه إلى السماء، دولما سبب، ليكظم غوطه). نعم، حقا، إن الطقس جميل جدا.
جيري: لقد ذهبت إلى حديقة الحيوانات.
بتر: لقد قلت لي هذا من قبل، فيما ما يبدو لي.
جيري: متفرا هذا عدا في الجرائد، إلا إذا شاهدته في التلفاز هذا المساء. أفسور أن لديك تلفازا.
بتر: لدي ثلثان. واحد للأطفال.
جيري: هل أنت متزوج؟
بتر: (بنوع من المغالاة والرضا) من المؤكد.
جيري: ليس ضروريا. الحمد لله.
بتر: لا، طبعاً.
جيري: ولديك زوجة!
بتر: (مدهشا لهذه الملاحظة التي تبدو غريبة) نعم!
جيري: ولطفال؟
بتر: نعم، ثلثان.
جيري: ذكور؟
بتر: لا، إناث... فتاتان اثنتان.
جيري: لكنك كنت تتمني الذكور دون شك.
بتر: أوه، من الطبيعي، كل الرجال يريدون ولدا، لكن...
جيري: (متوكما بخفة) ولكننا لا نفعل دوما ما نريد.
بتر: (متضايقا) ليس هذا ما عنيته.
جيري: ولن يكون لديك أبدا لطفلا ذكورا، حسب تخميني.
بتر: (منزعجا بعض الشيء) لا، أبدا. (ثم متضايقا) لماذا تقول هذا؟ ماذا تعرف أنت؟
جيري: يمكن أن أحزر ذلك من الطريقة التي تنكس بها ساقيك.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصرحي
الأمريكي إدوارد ألبق اقتباس من الفرنسية ماثيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

المصريح

التيبين 34-2010

جيري: وحديقة الحيوانات، حديقة الحيوانات... شيء ما
يتعلق بحديقة الحيوانات...!
جيري: حديقة الحيوانات؟
بتر: نعم، لقد حدثتني عنها مرارا.
جيري: (تاتها دائما ثم ينتهي بالمعشور على أفكاره)
حديقة الحيوانات؟ أه! حديقة الحيوانات. نعم. لقد ذهبت
إلى هناك قبل مجيئي إلى هنا. لكن قلت لك ذلك. أه!
حسب رأيك، ما هو الحد الفاصل حقيقة بين
البورجوازية الصغيرة العليا والبورجوازية الكبيرة
الدنيا؟ بعبارة أخرى، ما هو الفرق بين بورجوازي
صغير كبير وبورجوازي كبير صغير؟
بتر: بلى...

جيري: لا أحب أن ينادوني "بلى".
بتر: (متأسفاً)، إنها أخذ كلامي لهجة الوصي.
أعترض. هناك حول الطيقات هو الذي أضلني.
جيري: وعندما تكون مضللاً، تأخذ لهجة الوصي.
بتر: لا أحسن دائماً توضيح أفكار (يحاول أن
يتخلص من الورطة بدعابة) أنا في مجال النشر،
ولست في مجال الآداب. كما تعرف.
جيري: (مستمعاً ولكنه غير مستعد للضحك) في
الحقيقة أنا الذي يتخذ لهجة الوصي.
بتر: هيا، يا كان! (ابتداء من هذا الرد، بدأ جيري
ينتفض ولكنّه مازال يكظم غيظه)
جيري: ومن هم الكتاب المقصّلون لديك؟ بودليير أو
كورنن Cornin؟

بتر: (لا يعرف بماذا يجيب) يا إلهي. أحب كثيراً من
الكتاب ولدي أذواق جد... انتقائية، إذا جاز التعبير،
هذان الكتابان رثعين كلّ في نوعه. (منشدعا في
الشرح) بودليير، هو الأفضل طبعاً ولكننا لا نستطيع
أن نقول بأن كورنن لا يحظى بمكانة في ترثنا...
جيري: لا بأس، لا بأس.

بتر: أعزني
جيري: أعلم ماذا فعلت قبيل ذهبي إلى حديقة
الحيوانات! لقد صنعت الشارع الخامس كله سيرا
على الأقدام من مربع واشنطن. كل الشارع.

جيري: والطيور!
بتر: نعم. تحتفظ بها ابتكاري في قصص بفرقتهم.
جيري: هل يمانون من أمراض...؟ قصد اليبغاوين؟
بتر: لا اعتقد.
جيري: أه! مع الأسف الشديد! بدون هذا، كنت
ستلقهما في الشقة، ربما لتلهمهما القطط ومن شمة
بموتان (بتر ينظر إليه دون أن يفهم، ثم يضحك) وماذا
أيضاً؟ أه! نعم، كيف تفعل لإعالة هذه العائلة الكبيرة؟
بتر: أنا أعمل كملحق بإدارة دار نشر صغيرة، نقوم
بنشر المخصرات وبعض الكتب المدرسية.
جيري: أه! هذا ليس سيئاً، ليس سيئاً تماماً. كم
تتقاضى؟

بتر: (بالتفصيل) ليه
جيري: لوه، هيا قل، ماذا...!
بتر: حوالي 18.000 دولاراً في السنة، ولكن الم
يحدث أبداً أن كان معي أربعون دولاراً... في حالة ما
إذا كنت تنوي سرقتي...
جيري: (بواصل استعطافه كما لو أنه لم يسمع العبارة
السابقة). أين تسكن؟ (بتر يفر من إجابته) لوه! اسمع.
أنا لا أعتقد على محفظتك أبداً ولا على زوجتك، ولا
على ابنتك، ولا حتى على ببغاويك...
بتر: (مستسلماً للرد) في الشارع 74 بين ليكسينغتون
Lexington والنهج 3.

جيري: ألا ترى، ليس الأمر صعباً!
بتر: لا، ولكنني لا أريد... على كل، لا يمكن أن
نسمي هذا حديثاً. فأنت لا تتوقف عن طرح الأسئلة
وأنا، بالأحرى متحفط بطبعي. لماذا تبقى واقفاً هنا؟
جيري: أفضل أن أنتزه قليلاً هكذا. ربما سأجلس فيما
بعد (مكرراً وحده) أنتظر لترى التعبير على وجهه.
بتر: ماذا؟ أي وجه؟ لماذا الأمر يتعلق بحديقة
الحيوانات؟

جيري: (ضامناً في أفكاره) لماذا؟

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصحرج
الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زيشن

الطبعة 34-2010

المصحرج

كثيرا. تعيش في إحداهما أسرة بورتوريكية، الأب والأم ولست أدري كم من الأطفال. فهم يتكلمون في هذا المكان. في الغرفة الأخرى، يوجد شخص أيضا ولكنني لم أره أبدا. لا، أبدا، أبدا، أبدا، أبدا.

بتر: (مصحرجا) لماذا تسكن هناك؟

جيرري: (غارقا في أحلامه) لست أدري.

بتر: إن المكان الذي نقيم فيه، لا يبدو غريبا جدا.

جيرري: لا، هذا لا يشبه الحي الذي تسكنه، لكن أكرر لك، أنا ليس لدي زوجة ولا بنات، ولا بيغوات، ولا قطط. لا أملك إلا بعض الثياب، ولبس للزينة،

وسنجان، ومنوع على استعماله مبدئيا، ومفتاح اللعب، وسنجان، وشوكة، وملعقة، ولحدة صغيرة والأخرى للأكل، وغنجان، وكأس، وثلاثة صحن، وإطاران

للصور فارغين ومجموعة من الصور الغلاعية ونمطية في نسخة كتيب. وألة كتابة قديمة من طراز وستارن يونيون western union محطمة تماما لم يعد يشتغل منها سوى الحروف الاستهلالية

majuscles وسندوق حديدي صغير لا يحتوي إلا على... على ماذا، بعد؟ أه! نعم، حصاة، حصاة... داترية مصقولة، التقطتها من على أحد الشواطئ،

عندما كنت صغيرا. وأنا أستخدما كقالة ورق papier presse لأكتب بها حرفي. ورسائل لم

تكن سوى هدايا، من نوع... "من فضلك"، "من فضلك، هل تقبل هذا أو ذلك". هناك أيضا رسائل من نوع

"متى... متى... متى تكلمتي؟ متى تأتي؟ فهذه الرسائل لم تعد حديثة.

بتر: (متأملا حذاءه بحزن) لماذا هذان الإطاران فارغين؟

جيرري: ليس ثمة جنيد بشأنهما. لا أرى لماذا يحتاجان إلى تفسير خاص. ليس الأمر واضحا؟ ليس لدي صورة لأضعها داخلهما!

بتر: فواكه، أو... لست أدري، أنا... حبيبة...

جيرري: ها! ها! أنت طبيب وسذجتك مدهشة فعلا... لكن أبي وأمي ميتان، وأصبحت بالنسبة إلي الآن غريبين حقاً... ولا أدري كيف يمكنني أن أأمل

بتر: أه! تسكن القرية؟ (يبدو أن هذا الاستنتاج فتح اتفاقا لبتر).

جيرري: أه! لا، أنا لا أسكن القرية. لقد ركبت المترو إلى غاية القرية، وصعدت ثانية سيرا على الأقدام كل الشارع الخامس إلى حديقة الحيوانات. إنها واحدة من الأشياء التي ينبغي أن نعرف القيام بها. نعم، أحيانا ينبغي معرفة القيام بلغة طويلة للوصول إلى الهدف الذي نسمى إليه.

بتر: (وقد أصيب بخيبة أمل) أه! اعتقدت أنك تسكن القرية.

جيرري: ماذا تريد؟ أتريد إعادة ترتيب الأشياء كما ينبغي أن تكون؟ هناك دائما تلك العادة لترتيب الأشياء، والناس! إن الأمر سهل، سأقول لك أين أسكن. فأنا أسكن منزلا مغروشا من أربعة طوابق يقع في آخر الجهة الغربية بين شارع كولمبوس وغروب المنزه المركزي. أقيم في الطابق الأخير المطل على الساحة. والغرفة التي أسكنها صغيرة إلى درجة

تجعلها مضحكة. أحد جدرانها من خشب معكس، وهو يفضلني عن غرفة أخرى هي بدورها مثيرة للسخرية،

الأمر الذي يجعلني استنجد بأن الغرفتين كانتا في الماضي تشكلان غرفة واحدة. ليست واسعة كثيرا،

ولكنها ليست مضحكة بالضرورة. أما الغرفة التي توجد في الجهة الأخرى من الجدار الفاصل، فيسكنها

لواطلي أسود، وهو لا يطلق باب غرفته إلا نادرا، وبخاصة عندما يقوم بنفث حاجبيه. فهو يفعل ذلك

بتركيز وكأنه أحد أتباع اللاما وهو يصلي. لهذا اللواطلي لسان متفتحة وهو شيء نادر عند السود.

برندي كيمونو ياباني، وهو شيء نادر أيضا عندهم. برنديه عندما يذهب إلى الحمام. وهذا أمر عادي جدا.

على كل، هو يذهب إلى هناك كثيرا. ماذا... هو ليس مزعجا، ولا يأخذ أي أحد معه إلى غرفته. عمليا، هو لا يفعل شيئا إلا للتنف، وارتداء الكيمونو والذهاب إلى

الحمام. أما الغرفتان الأخريان المطلتان على الشارع فأنا افترض أنهما واسعتان بعض الشيء، ولكن ليس

قصص حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد أليي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة: منمية زياش

التبليين 34-2010

المدة

في أن تلتقط لهم صورة في غرفة. يا للغباء. بل ر
كان ذلك محزنا.

بتر: ماذا؟ الفتيات؟

جيرري: لا. لا. أنا أتساءل فيما إذا لم يكن من المد
أن ترى النساء مرة واحدة فقط. لم أتمكن من مزار
الجنس مرتين متتاليتين مع المرأة نفسها. مرة واحد
فقط. أنتظر، بل، بل، طيلة أسبوع، عندما كنت
الخامسة عشرة من عمري. أوه! لقد خجلت من كم
بقيت... لقد كنت - إذن - لولطيا... لقد لمضض
وقتي، طيلة تلك الأيام الثمانية، مع ابن حمار
المنزلة... يوناني الأصل. كان يكرهني بعمام واحد
يوما بيوم. لقد تهايل لي بلاني كنت مغرما جذا. ربه
يكون ذلك جسديا فقط. ولكن الآن. أحب للنساء. يا
حقا، حقلي أحبهن. ساعة واحدة.

بتر: كل هذا يبدو لي جدد... طبيعى.

جيرري: (هاتجا) أن تقول لي بأنه يجب علي
أنزوج. أن تكون لي امرأة، وبهاوان؟...

بتر: (هاتجا أيضا) أه! أترك هذين البهاوين بسلا
ولتظل أعزبا إذا كان هذا يروق لك. أنا، لا يهمن.
فلمست أنا الذي بدأ هذا الحديث.

جيرري: طيب، طيب، فلتعلمني. لا بأس؟ قل، أنه
لمست غاضبا؟

بتر: (ضاحكا) لا. أنا لست غاضبا.

جيرري: (مرتاحا) (يعود إلى انشغالاته السابقة) لك
من المهم أن أتحدث عن هذين الإطارين الفارغين
لقد كنت أعتقد أنك متحدثني عن الصور الخلاعة.

بتر: (بإستامعة خفية) لقد سبق لي أن رأيت ذلك.

جيرري: المشكلة لا تكمن هنا. (يضحك) أفترض أنا
كنت تفعل هذا مع رفاقك عندما كنت صغيرا. لو ربه
لديك مجموعة منها. أليس كذلك؟

بتر: لست الوحيد.

جيرري: وقد افترعتهم قبل أن تتزوج.

بتر: منذ زمن طويل لم أعد بحاجة إلى هذا النوع من
الاشياء.

جيرري: حقا؟

صورهما النظيفة والمؤطرة بشكل جيد. يجب أن
أقول لك: بأن أمي قد تركت لي وسلي أثنى عشر
سنوات ونصف. لقد قامت برحلة صغيرة إلى الجنوب
لتتعم بملذات الزنا. لقد استغرقت رحلتها علما كاملا.
وعشيقها الأكثر وفاء، من بين آخرين، كان فيما يبدو
م. جوني والكر M. Johnny Walker هذا على
الأكل ما قاله لي أبي عندما ذهب ليستلم الجثة ويعيدها
إلى الشمال. لقد علمنا بذلك بين عيد الميلاد، ولول
جانفي. كما علمنا أيضا أن لمي أسلمت الروح في
ماخور بالآلام Alabama و، بدون روحها، كانت
غير مرغوب فيها. لم تكن سوى جثة... جثة امرأة
من الشمال. على أية حال، لقد استغرق أبي على
الأكل خمسة عشرة يوما في الاحتفال بالعام الجديد.
وانتهى به الأمر إلى الارتداء تحت عجلات حافلة
كانت تمر بالجوار. وهو ما حررتني نهائيا من هجوم
المعلقة. لا، ليس هذا تماما لأن أمي كانت لها
أخت... لم تكن موهوبة، لا في الخطوبة ولا في
الخمرة. لقد ذهبت للعيش عندها. لا أذكر شيئا ذا بال
عنها سوى أنها كانت تفعل كل شيء بإصرار. فهي
تأكل، وتصلي، وتعمل وتنام بإصرار. لقد سقطت جثة
هامة في سلم بيتها الذي كان بيتي أيضا في ذلك
الوقت. يوم حصولي على شهادة الدراسات. إذا أردت
رأبي هي نكتة فضيحة.

بتر: يا إلهي! يا إلهي!

جيرري: يا، يا، يا ماذا؟ أه! لكن لا، فكل هذا يعود إلى
التاريخ القديم. وهو لا يعني لي الآن أي شيء. على
أية حال، ربما يساعدك هذا على فهم لماذا لم يكن
لصور أبي ولمي إبطارا. ما هو اسمك؟

بتر: بتر

جيرري: لقد نسيت أن أطلب منك هذا. أنا جيرري.

بتر: (بضحكة عصبية صغيرة) تحياتي، جيرري.

جيرري: (يرد عليه محببا) لا أرى قائدة من وضع
صورة لفناء، خاصة وأن لدي إبطاران تذكر ذلك. فانا
لا أرى النساء أبدا إلا مرة واحدة. وأعلمهن لا يرغبين

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد أليخ أقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة: سميرة زيش

التيبين 34-2010

المصرح

حقا. فهي تنضي وقتها تتسكع في المدخل، إنها تراقبني لتعلم فيما إذا كنت أصطحب شخصا ما إلى غرفتي. وفي حوالي الساعة الخامسة، وبعد أن تحسني لثرا من الخمر تجذبني من كمي وتحاصرني في زاوية، ثم تضغط علي بجسمها الفنت لتتحدث إلي كما يحلو لها. راحتها وأفاسها!... لا يمكنك أن تتصورها!... وفي مكان ما، في مكان ما من عقلها الصغير الذي يشبه عقل عصفور... والباقي، هناك ظل للرغبة الجنسية. ولذا، أنا، يا بتر، الذي كنت موضوع هذا الاشتهاء الجنسي للكره.

بتر: أنه شيء يدعو للقلق... إنه فضيع. جيري: لكنني وجدت وسيلة لتهدئتها. فعندما تضغط علي بجسمها وتهمس لي لمست أدري بماذا عن غرفتها وأنا سكون معا، أقول لها: لكن، يا عزيزتي، ألم يكن هذا بالأمس، ولا حتى أول بارحة؟... عندها، تكدهش، وتطبق عينيها الصغيرتين، عندها فقط أشعر بأنني لوم بشيء جميل في منزل السوء هذا... وهجاء تطوهرها لانتسامة مطمئنة، فثققة، وتتفر، مفكرة في أيلة الأمس وأول البارحة، محاولة معايشة ما لم يحدث أبدا. ثم تشير بعد ذلك إلى كلبها الأسود الضخم وتدخل غرفتها. وأكون أنا مطمئنا إلى غاية المرة المقبلة.

بتر: حقاً... من غير المعقول أن يوجد أساس كهذه يصعب علينا تصديق ذلك.

جيري: (متهمكا بخفة) أشعر وكأننا نقرأ رواية، اليس كذلك؟

بتر: لا. لا أفكر في ذلك.

جيري: (يتحدث كطفل) أه! هكذا إذن. لأنه بعد قصة الكلب، أنت تعرف ماذا سألني؟ بعد قصة الكلب سأحدثك عن قصة حديقة الحيوانات.

بتر: (بضحكة متضايقة) أنت تعرف القصص السبع كذلك؟

جيري: أفت لمست مجبرا على سماعي. لا أحد يجبرك على البقاء، تنكر ذلك جيدا، ولا تتساء.

بتر: (غاضبا) أعرف ذلك جيدا.

بتر: (محرجا) أفضل ألا أتحدث عن هذه الأشياء. جيري: لوه، ممتاز. لن نتحدث عنها. لا أريد أن أرتمي في حباتك الجنسية في لحظة الخروج من المراقبة. أريد فقط أن ترى جيدا الفرق الموجود بين

الصور الخلاعية عندما تكون صبية، وصور من نفس النوع عندما تكون أكبر سنا. لأننا عندما نكون صبية نلجأ إلى ذلك لتعويض التجربة الحقيقية. بينما نفعل ذلك فيما بعد... لنقل، قلقة الخيال. على أية حال، ربما نفضل أن أروي لك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات.

بتر: (متحمسا) أه نعم! حديقة الحيوانات، حديقة الحيوانات...

جيري: فلنسمح لي أولا بأن أقول لك لماذا ذهبت إلى هناك. نعم، ينبغي أن أقول لك عندها من الأشياء. لقد حدثك عن الطابق الرابع للبيت المغروش حيث أقيم. أفترض أن الغرف كانت جيدة كلما نزلنا للطوابق. بعبارة أخرى، أنا لا أعرف شيئا. ولا أعرف لماذا لا في الطابق الثالث ولا في الطابق الثاني... أه! بلي، بلي، بلي، أعرف أن هناك سيدة تسكن في الطابق الثاني، أعرف ذلك لأنها كانت تبكي طوال الوقت. فكلما مررت بباب غرفتها، سواء أكان ذلك أثناء دخولي أو خروجي، أسمعها تبكي... بشهقات صغيرة مكتومة لكن... مصمتة، نعم، نعم، مصمتة، حقاً. ولكن تلك التي أريد أن أحدثك عنها بسبب الكلب، هي مالكة البيت. لا أحب استعمال كلمات قاسية عند الحديث عن الناس. لا، لا أحب ذلك. لكن المالكة امرأة ضخمة، قبيحة، بغيلة، غريبة، وفضلة، مسكيرة، عفونة حقيقية متجولة. أنا لا أتقوه صلاة بمثل هذه البذاءات، وقد لاحظت ذلك، لذلك لا أستطيع أن أصفها كما أريد.

بتر: ولكن وصفك كان موقفا جدا.

جيري: شكرا. لهذه المرأة كلب، وسأحدثك عن كلبها هذا. فهما معا حراس مسككي. لا، هذه المرأة لا تطاق

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد ألبى اقتباس الفرنسي ماثيو غالي
(Matthieu Galez)

القَبِيْن 34-2010

المحور

(مِنْهُنَا) لَا زِلَّاتٍ لِّجَهْلِ دَالِمَا كَيْفَ يَتَصَرَّفُ مَعَ بَقِيَّةِ الْمَسْتَاجِرِينَ، لَكِنْ تُعْرَفُ فِي مَا أَفْكَرَ...؟ أَظُنُّ أَنَّهُ لَا يَهْجُمُ أَحَدًا سِوَايَ. إِنِّهِ الْحَقُّ! عَلَى كُلِّ، لَقَدْ دَامَ هَذَا الرَّوْضُ أَسْبُوعًا كَامِلًا.

كَلَّمَا عُدْتُ إِلَى الْبَيْتِ. وَلَكِنْ عِنْدَمَا أَكُونُ خَارِجًا ؟ يَفْعَلُ ذَلِكَ أَيْدَا. غَرِيبٌ، أَيْسَ الْأَمْرِ غَرِيبًا؟ كَارِ يُمْكِنُنِي أَنْ أَحْزِمَ أَمْتَعَتِي وَأَذْهَبَ لِلْعَيْشِ تَحْتَ الْجِسْرِ، فَهُوَ لَا يَبَالِي. فَفَكَّرْتُ ذَاتَ يَوْمٍ وَأَنَا أَصْغَى السَّلَامَ بِسُرْعَةٍ، وَفَرَرْتُ أَنْ أَتِمَّكَ مِنْهُ بِالْحُسْنَى، وَإِذْ لَمْ أَطْلُحْ فِي ذَٰلِكَ، أَقْتَلَهُ دُونَ شَيْءٍ.

بَشَرَةً (مَذْهُورًا)

لا تتحرّك، يا بتر! اسمعني، في اليوم الموالي خرجت لشراء بعض الفطائر، بدون بصمل ولا صلصل! Ketchup وفي الطريق رميت البصير ولم أبق سوء اللحم. (بدأ يوسى) عندما عدت كان الكلب ينتظرني فصعدت الجبله الرأوق كليلاً فرأينته ينتظرني. تقدمت نحو. بكثير من الحذر. وفطائري بيدي. ثم وضعتها على طرف ثلاثة أمتار من الكلب الذي كان ينحصر. توقف الكلب عن الخوف، شخر، تقدم ببطء في البداية، ثم أخذ يسرع نحو اللحم شيئاً فشيئاً، توقف فجأة ونظر إلي. ابتسمت، بخجل طبعاً، ثم عادت إلى فطائري، اشتبتها، نخر مجدداً وغ غ غ غ غ غ غ غ غ غ ه ه ه ه هكذا... وأرسلني عليها، وكأنه لم يأكل طوال حياته غير القذرات. وقد تكون هذه هي الحقيقة لو شكنا. لأن ليدان أنا صاحبتة قد أعظمته شديد آخر. لقد تعهدنا تقريباً في لقمة واحدة، تأوه من اللذان كامراً، ثم، عندما انتهت (حاول حتى أكل السورق). جلس... وابتنس. أو هكذا تراهي لي على الأكل. فالقط يتبسم جيداً! أه! لقد كانت بالنسبة لي لحظة ممتعة. وهم علي مجدداً. لم يتمكن من الإمساك بي، ولا في هذه المرة. صعدت إلى غرفتي، تمددت على فراشي وأخذت أفكر. كنت مغفلتاً، بل مهتاها، مسّت فطائر ممتازة مع ما يلزمها من لحم الخنزير حتى لا يكون متفريز. نعم، حقا، لقد كنت مغفلتاً ثم قلت في نفسي بأن هذا الكلب قد تراكم لديه الكثير من النفور

جيري: حسنا. (إن المونولوج الموالي قد أُلقي بإثبات قوية إلى درجة أنهضت كلا من بتر والجمهور على السواء. فبعض الألعاب المسرحية كانت مبيكة ولكن منترك الحرية لخيال الممثل الذي سيؤدي دور جيري). جيد، (وكما لو أنه يقرأ في لوح كبير للإعلانات) قصة جيري والكلب. (وبلهجته الطبيعية) إن ما سأحكىه لك، سيبين لك أنه ينبغي معرفة القيام بجولة مطولة جدا للوصول إلى الهدف الذي نضبو إليه. هذا على الأقل ما أفنسه، ولهذا الصب ذهب إلى حديقة الحيوانات وسرت باتجاه الشمال، قبل الوصول إلى هنا. فالكلب كما أخبرتك، من قبل، حيوان ضخم أسود اللون، له رأس مبالغ فيه، وأذنان صغيرتان جدا، وعينان حمراوان دمويتان، ربما تكونان متفتحتين، وهو يحبل إلى درجة يمكننا معها أن نرى أضلاعه تحت الجلد. هذا الكلب أسود، أسود تماما، أسود من القدمين إلى الرأس. ماعدا العينين، فهما حمراوان كالسدم، ثم... أه! نعم... له جرح مفتوح في القدم الأمامية... اليميني هكذا وهو ما جعل له أيضا طخعة حمراء. أتصور أنه مسن جدا، ومن المؤكد أنه يعاني من الكبت. ذلك لأنه في حالة انتصاب دوما، إذا جاز لي القول. هذا أيضا، كان أصمرا. ماذا أفسر... أه! نعم، هناك الرمادي والأبيض والأصفر عندما يبرز أنابه. هكذا... ق ع غ غ غ غ، وهو ما فعله عندما رأيته لأول مرة. لقد ألقيت هذا الحيوان منذ البداية. أنا لست مثل مسان فرانسوا Saint François الذي يحيطه دوما سر بها من الطيور. على أية حال أريد أن أقول من خلال هذا أن الحيوانات عموما لا تعبأ بي. ليس أكثر من الناس. (يبتسم بخفة) لكن هذا الكلب، ومن اللحظة الأولى، أخذ ينخر وهذا ما فعله عندما رأيته لأول مرة. فهو لم يتصرف كحيوان مكلوب، لا أبدا. تقدم بسرعة، كان أخفقا لكنه حازم. لم يتمكن أبدا. ولكنه مزق سروالي فقط، كما أترى، هنا حيث هو مرفق. لقد فعل ذلك في اليوم الثاني. أكتسي خالصت منه بركلة وتمسكت أطرافه الأربعة بسرعة.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد أليخ اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

التبیین 34-2010

المصرح

يمكن الكلب كعادته من الإمساك بي. بعد ذلك مرض الكلب مرضا شديدا. عرفت ذلك لأنه لم يعد هنا لينتظرنى، ولأن صاحبه توقفت عن الشرب. لقد سألني في الرواق، ليلة الجريمة، واعترفت لي بأن السماء قد ضربت كلبها الصغير العزيز الضربة القاضية. لقد نسيت رغبته المجنونة تجاهي، ولأول مرة أرى عينيه الكبيرتين مفتوحتين. إليهما يشبهان عيني كلبها. لقد شغرت، وتوسلت إلي أن أصلي من أجل الحيوان المسكين. كنت أود أن أقول لها: "سيدتي، ينبغي ألا أن أصلي من أجل نفسي، من أجل اللواطى، من أجل الأسرة البورتوريكية، من أجل السيدة التي تبكي دون توقف خلف باب غرفتها. من أجل أولئك الذين يقومون في الليوت المبروشة في العالم بأسره، ثم إنني لا أعرف كيف أصلي. يا سيدتي، على كل...، وحتى أكون مختصرا...، قلت لها بأنني سأصلي. نظرت إلي، ثم قالت بأنني كاتب...، وبأنني أتمنى الموت لكلبها. فاجبتها (وكننت صادقا) بأنني لا أتمنى موته. كان ذلك صحيحا، حتى بعد أن حاولت تسميمه. تمنيت أن يعيش لأنني كنت مستغفلا لأرى كيف ستمصبح علاقتنا. (بشر بيدي تضايقا متاميا وبغضا بدأ بنشأ تدريجيا). الهمني يا بشر. فهذه الأشياء مهمة. صكتني، فهي مهمة جدا. ينبغي أن نعرف نتائج هذه الأفعال (تتهد بعق)، باختصار، لقد شغني الكلب. لست أدري كيف. إلا إذا كان قد تحرر من... إلى... تعرف جيدا...، من الحيوان الصغير الذي يحرس أبواب الجحيم. لست قويا جدا في الميثولوجيا. (ينطق هذه الكلمة باجتهاد مي-أو-لو-جيا. وأنت؟) (بشر يبحث عن الاسم دون أن جدّه وجري بواصل) أه! يا بشر، لقد عجزت عن الإجابة على السؤال بشأنية ألف دولار! باختصار، لقد تعافى الكلب، واسترجعت صاحبه شهوتها. وفي أحد الليالي عندما كنت عائدا من مشاهدة فيلم كنت قد شاهدته من قبل (أو هو يشبه مئات الأفلام التي سبق لي مشاهدتها). كنت أرغب كثيرا في رؤية الكلب هنا ينتظرنى

تجاهي وسينتهي ربما بتجاوزة. لذلك قررت أن أستمّر في ذلك لمدة خمسة أيام. لكن كان دائما نفس السيناريو: ركض، وقفة مفاجئة، أكل في لقمة واحدة ثم غرغرة. في ظرف خمسة أيام، أصبح شارع كولومبس تتناثر فيه قطع الخبز التي رأيته، وكننت مشمزا أكثر مني مفتافا. لذلك قررت أن أقتل الكلب. (بشر يشير محتجا) لا تقلق يا بشر، لم أصبل إلى ذلك بعد. فالיום الذي قررت فيه قتل الكلب، ابتعت فطيرة واحدة فقط، وما ظننته جرعة كافية لقتله من مبيد الجرذان. عندما اشترت الفطيرة طلبت من البائع ألا يعطيني سوى اللحم وكننت أنتظر رد فعل من نوع: "أه! ولكن نحن لا نبيع الفطائر دون خبز!" أو "ماذا تريد أن تفعل به، نأكله مع أصابعك؟" لا، لا ليس ذلك أبدا. لقد لف لي ذلك في الورق بلطف وأعطاني إياه قائلا: أهو طعام القطة؟. وكنت لو أقول له: "لا، لا، ليس هذا تماما. أود أن أستم كلبا من معارفي". غير أننا لا نستطيع أن نقول: كلب من معارفي! دون أن نثير الغرابة. لذلك أجبته، بشيء من السرعة، أخافته وبتشديد كبير على الكلمات: نعم، نعم، إنه طعام القطة". رمقني الكل بنظرة. هكذا دائما، عندما نريد ألا يتعلم إلينا أحد، ننظر إليه الناس. عند عودتي قمت بخلط اللحم بمبيد الجرذان، وانتابني شعور بالحزن والاشمئزاز معا. فتحت الباب، كان الحيوان هنا ينتظرنى. كان ينتظر هديته الصغيرة وللحظة التي بهجم فيها على. الألبه المسكين! لم يستطيع أبدا أن يفهم بأن الوقت الذي كان يضيقه في الأبتسام قبل أن بهجم علي، سيسمح لي، أنا، بالفرار. على كل، كان، هنا، مزجرا، في حالة انتصاب. كان ينتظرنى. لقد وضعت الخبيصة المسمومة وأبقيت في أسفل السلم لكي أرى ما الذي يحدث. لقد اتهم الحيوان المسكين الطعام كله لقصة واحدة كالعادة. ألبشم، وهو ما جعلني مريضا تقريبا. ثم غرغر، تسلفت السلم أربعا فأربعا، كالعادة، ولم

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد أليي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زياش

الطبيب 34-2010

المصرح

كعادته، لقد شعرت... كيف أقول؟ ... بانجذاب...
بفتان؟... لا ليس تماما... بل كنت قلقا، نعم، هكذا.
كان قلبي يدق لمجرد التفكير في لقاء صديقي الكلب.
(بئر بيدي دهشة) نعم، يا بتر، صديقي الكلب. لا أجد
كلمة أخرى. لقد دخلت وتقدمت، دون خوف، إلى
وسط الرواق، كان الحيوان هنا... بنظر إلى. كان
يبدو أفضل من أي وقت مضى. توقفت ونظرت إليه،
نظر إلى بدوره. وظللتنا كذلك لمدة طويلة... مساكين
كتمالين يتبادل النظرات. كنت أحتق إليه بحدة أكثر
مما يفعل هو. أردت أن أقول بأنني قادر على التركيز
في كلب أكثر مما يفعل هو... حول أي شيء كان.
ولكن من خلال هذه الشواشي المشرين أو هشين
لساعتين للثلاثين

لنا، خلاهما النظرات، شعرت بتصلب حقيقي...
وهو ما كنت أبحث عنه. لقد كنت أحب هذا الكلب في
النهاية. وأردت أن يجني بدوره. حاولت أن أحبه.
حاولت أن أقتله، لكنني أخفقت في الحالتين معا. لست
أمل في أن يفهمني، لكن على الأقل... لست أدري،
أنا... أن أشعر بذلك... نعم، كنت أمل أن يفهمني هذا
الكلب (بتر في حالة انبهار) أرايت... لفهمي... يا
بتر! (جيري يظهر شغفا غير طبيعي) يجب... إذا لم
تتمكن من ربط صلة مع الناس يجب أن تحاول في
مكان آخر. عند الحيوانات! (يتحدث بسرعة وبصوت
ضئيل كمتألم) هل تتابع حديثي؟ ينبغي أن يتبادل
الحديث مع شيء ما. إن لم يكن مع الناس...، فعلى
الأقل مع شيء ما. مع سرير، مع مسمار مثبت، مع
مرآة... لا، لا، لا، لا لست هذه المرأيا، هي
الوسيلة الأخيرة، مع سرير، مع بساط، مع...
مع... مع مسمار مثبت، مع مدرج ورق حريزي.
لا، لا، ليس هذا. إنه كالمرايا. أنرى هو صعب إيجاد
شيء ما؟ مع زاوية أحد الشوارع ولافتاته بالونتها
لمختلفة التي تنعكس على البلاط المبلل. مع شريط
نخان... شريط... من دخان... مع خزينة... مع
صور خلاعية، مع الحب، مع المصوح، مع القتي، مع
الهيوس...، هوس اكتشاف أن الفتيات الجميلات لسن

جيري قصته بسرعة). يبدو أن هذه فكرة جد حكيمة.
الإنسان هو أفضل صديق للكلب ليس كذلك؟ فالكلب
وأنا... لبح... قد تبادلنا النظرات، أنا أطلت النظر إليه
أكثر مما قلل هو. إن ما حدث في ذلك اليوم أصبح
يتكرر منذ ذلك يوميا. فمن النظرة الأولى نتوقف،
نبتدل النظرات مع خليط من الحزن والحذر معا. ثم
ننظأره بعد ذلك، باللامبالاة. هكذا، نتقاطع بكل
أمان؛ لقد وجدنا وسيلة للتقارب هي: اللامبالاة. إنه
معزنا جدا ولكن يجب أن نسلم بذلك. لقد تقاهما؛ لقد
تقاهما. وبذلك عاد الكلب إلى فتراته واسترجعت أنا
وحتي. لا، استرجعت، لا، استرجعت ليست الكلمة
المناسبة لنقل... لنقل بأنني فزت بحق المرور هذا،
إذا أمكننا أن نسمي هذا انتصارا. لقد اكتشفت
لأجودى أن يكون المرء خيرا أو شريرا. يجب أن
يكونها معا. لقد توصلت مع الكلب إلى تسوية، نوع
من الصيغة. على كل عندما أعطيت اللحم لـ ذلك
الكلب، هل كان ذلك حبا حقا؟ وعندما حاول هو أن
يعطيني هل كان ذلك كرها حقا؟ إذا كنا لا ندري ما
ذلك، فلماذا أوجدنا هذه الكلمة "الحب"؟ (صمت).
جيري يقترب من بتر ويجلس بقرية فوق المقعد. إنها
المرّة الأولى التي يجلس فيها) قصة جيري والكلب.
النهاية.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأديبي إدوارد أليي اقتباس الفرنسي ماتييو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زياش

الطبيب 34-2010

المصرح

جيرى: تريد أن تقول بأنني لست ذلك الذي كنت
تنتظره.

بتر: أنا لا أنتظر أحدا.

جيرى: لا، طبعاً، لكن أنا هنا، ولن أذهب.

بتر: (متعلماً إلى ساعته) ربما أنت لا، ولكن علي أن
أعود إلى البيت.

جيرى: أبق قليلاً..!

بتر: لا، يجب أن أعود فعلاً،

جيرى: (مدحذا إياه تحت الإبطين) هيا، أرجوك!

بتر: (تشديد الغضب وقد بدأ يتكلم بصوت حاد جداً).

لاه أنا... أوه... هـ هـ هـ هـ لا تفعل ذلك.

توقف، توقف، أوه! لا، لا...!

جيرى: هيا، هيا!

بتر: (بينما جيرى يدحذه) أوه! أوه! أوه! يجب أن

أذهب... أنا... هي هي هي. على كل، فالبيغلون

يحضران طعام العشاء، هي، هي، والقطان تضعان

المفرش. توقف، توقف، و، و، (بتر يقترب من

الهستريا) ... لقد... هي، هي، هي... أوه... أوه، أوه

أوه... (جيرى يتوقف عن دحذه بتر، لكن بتر

يستمر في الضحك. جيرى يتألمه باهتسامة جامدة،

محيرة)

جيرى: بتر؟

بتر: أوه، أوه، أوه، أوه، أوه، ماذا، ماذا؟

جيرى: اسمع الآن.

بتر: أوه، أوه، أوه... ماذا؟ ماذا هناك يا جيرى؟

أوه! يا إلهي!

جيرى: (بلهجة غامضة) بتر هل تريد أن تعرف ما

الذي جرى في حديقة الحيوانات؟

بتر: أوه، أوه، أوه، أين؟ أوه! نعم، في حديقة الحيوانات.

أوه! أوه! لئ! لكن لدي حديقة حيواناتي الصغيرة

الشخصية، لكن... هـ هـ هـ هـ... ببغوان

يحضران طعام العشاء... وال... أوه، أوه، ماذا

أيضاً...

(بتر يظل صامتاً) بتر؟ (جيرى سعيد فجأة) ماذا تقول
في قصتي إذن؟ أظن أنه بإمكانى بيعها لمجلة

Readers Digest وأحصل بذلك على حوالي مائتي
دولار؟ 'أروع كلب التفتية'. (يظل بتر جامداً). هيا،

قل لي ما رأيك؟

بتر: (مخدراً) لست أفهم... لا أعتقد أن... (على
وشك البكاء تقريباً). لماذا رويت كل هذا؟

جيرى: لم لا؟

بتر: لا أفهم!

جيرى: (هاتجا لكن دون أن يرفع صوته) أنت تكذب.

بتر: لا، أبداً.

جيرى: (بهذه) لقد كنت أتحدث ببساطة جداً، كل هذا
يعني بأن...

بتر: لا أريد سماع المزيد! لا أفهم شيئاً، لا بالنسبة
لك، ولا بالنسبة لصاحبة البيت، ولا بالنسبة لكليهما...

جيرى: كليهما! اعتقدت أنه كان كتبني أنا... أوه! لا،
حقاً، لا، أنت على حق. إنه كليهما (ينظر إلى بتر بحدة

ويهز رأسه) نعم... نعم، طبعاً لا يمكنك أن تفهم

(وبصوت رتيب وعدائي بعض الشيء) أنا لا أسكن

حيك، لم أتزوج ببغوانين، ولا أي شيء من حياتك

كرجل مستقر. أنا رحالة، ومنزلي أنا هو البيوت

المفروشة القذرة بالحي الغربي لنويويورك...

نويويورك أجمل مدينة في العالم! أمين.

بتر: أنا أسف... لم أكن أريد أن...

جيرى: لا يهم. أظن أنك لا تعرف جيداً عما تحدثت

معي، أليس كذلك؟

بتر: نلتقي كل أصناف الناس في عالم النشر، أفكرى؟
(يضحك).

جيرى: (مرغماً على الضحك) غريب جداً... حقاً...

أفكرى، أنت صاحب مزاج هزلي كبير!

بتر: (منخدعاً تماماً) أوه، لا، أليس صحيحاً.

جيرى: بتر، قل لي إذا كنت أنتجرك أو إذا كنت
أرعبك.

بتر: (خيفاً) ينبغي أن أعترف بأن هذا المساء لم يكن
منتظراً.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد ألبى اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سميرة زياش

الطبيب 34-2010

المصوح

بتر: (مفتاضا) أنا لا أستطيع أن أتزحزح أكثر من هذا. ثم توقف عن الكزي. ما الذي أصابك؟
جيرى: أتريد أن تسمع قصتي؟ نعم أم لا؟ (يقصر بتر مجددا)

بتر: (مندمضا) لست متأكدا! على أية حال، لا أريد أن أفقد ضربات في الذراع.

جيرى: (وقد أعطاه ضربة) هكذا؟

بتر: لا، لكن... توقف! ماذا أصابك؟

جيرى: أنا مجنون، أيها الأحمق!

بتر: لست غريبا حقا.

جيرى: اسمع، يا بتر، أريد هذا المقعد. سأتذهب أنت للجلوس هناك فوق المقعد الآخر وإذا كنت عاقلا سأحكى لك نهاية قصتي.

بتر: (مذهولا) لكن... لماذا؟ ما الذي أصابك؟ لا أرى لماذا أتراك فوق هذا المقعد. فانا أتى كل يوم لأحد ظهرا، للجلوس هنا، عندما يكون الطقس جميلا. فهو مكان هادئ، لا أحد يأتي أبدا للجلوس هنا. والمقعد لي وحدي.

جيرى: (بهدهوء، ولكن بحزم) اذهب من هنا. أريد هذا المقعد.

بتر: (بصوت نائح) ولكن، لا.

جيرى: لقد قلت بأنني أريد هذا المقعد وأحصل عليه.

بتر: ولكن لا نستطيع الحصول على كل ما نريده في الحياة. ينبغي أن نعرف هذا يمكننا الحصول على جزء مما نريد ولكن ليس كل شيء.

جيرى: أيها الأحمق! (يضحك)

بتر: أوه، اسمع، لقد تحملتك كل هذا المساء

جيرى: ليس تماما.

بتر: على أية حال، لقد تحملتك بما فيه الكفاية. لقد تحملتك طويلا. لقد استمعت إليك لأن... لأنك تبدو... على كل، لست أدري...، لأنني ظننت أنك كنت بحاجة للتحدث إلى أحد ما.

جيرى: (بهدهوء) نعم، غريب، يا بتر، لم تكن أنتظر ذلك. ولكن أتريد أن أقص عليك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات، نعم أم لا؟

بتر: نعم، نعم طبعاً، قل لي ما الذي جرى في حديقة الحيوانات. أوه! يا إلهي! لست أدري ما الذي جرى لي.

جيرى: سأحكى لك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات. لكن أولاً، ينبغي أن أقول لك لماذا ذهبت إلى هناك. لقد ذهبت إلى حديقة الحيوانات لأعرف المزيد عن الطريقة التي يتعامل بها الحيوانات مع الناس، والطريقة التي يتعامل بها الناس مع الحيوانات. والحيوانات فيما بينها. إلا أن التجربة لم تكن ممتعة بسبب السجاج الذي يفصل الناس عن الحيوانات وأغلب الحيوانات عن بعضها. على كل حال، لحديقة الحيوانات هي حديقة الحيوانات. ولا يمكن فعل أي شيء. (يقصر بتر) تزحزح

بتر: (لطيفا) أوه! أعزني، ليس لديك مكانا كافيا؟ (تقدم قليلا)

جيرى: (بابتسامة خفيفة) نعم، هكذا. إنه يوم الأحد، الحيوانات كانت هنا، وكان هناك الكثير من الناس، وكل الأطفال كانوا هناك أيضا. (ينفخ بتر مجددا) تزحزح.

بتر: (لطيفا دائما) حسنا، حسنا. (يتزحزح وجيرى يتمدد في مكانه)

جيرى: إن الطقس حار وراحة المغونة تنتشر. كان هناك الكثير من باعة الكرات وبتاعي المتلجئات. الفصائل تتبوح والمصافير تزقزق. (ينفخ بتر بعنف) تزحزح!

بتر: (لأن لطفا) اسمع، لديك مكانا كافيا! (لكنه يتزحزح من جديد ويوجد نفسه مضغوطة على حافة المقعد)

جيرى: وأنا كنت هناك أيضا. كان موعد طعم السم الأسود. لقد دخل حارس الأسود إلى قفص الأسود لإطعامها. (يسطي بتر لكمة مفاجئة) تزحزح!

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد ألبو اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

المصري

التيبين 2010-34

بتر: (هاتجا) هيا، ابتعد عن مقعدي؛ قد يكون ذلك من الحق لكن لا بهم، فانا أريد هذا المقعد لي وحدي، هيا ارحل!
جيري: (ساخرا) وماذا بعدا!... من الذي يبدو عليه الجنون، الآن؟
بتر: هيا، اسرع!
جيري: لا.
بتر: ارحل!

جيري: لو تعلم كم تبدو مضحكا في هذه اللحظة!
بتر: (الذي يكاد يفقد زمام أمره) لا يهمني، دع لي مقعدي!

جيري: لماذا؟ أنت لديك كل ما ترغب فيه، في هذا العالم. لقد شرحت لي ذلك. لديك عائلة، حديقة حيواناتك المصغرة الخاصة بك، والآن تريد هذا المقعد! انتقل من أجل هذا، قل لي؟ هيا! اذهب القطع الحديدية والخشبية، هي شرك؟ هل ستقاتل من أجل شيء كهذا؟ لا، حقا، لا أرى شيئا أكثر عبثا من هذا.
بتر: عبث؟ لكنني لا أريد أن أتحدث معك عن الشرف، ولا حتى أن أشرح لك ماذا يعني. زيانا على ذلك، الفاضية ليست مسألة شرف؛ على أية حال لا يمكنك أن تفهم.

جيري: (مستخفا) أنت لا تعرف حتى ما الذي تقوله. إنها، بدون شك، المرة الأولى في حياتك التي تفكر فيها في شيء آخر غير تغيير نشارة قطيائك. لكن لها الغني! هل لديك ولو مجرد فكرة عما يحتاجه الناس؟
بتر: اسمع يا بني! أنت لست بحاجة إلى هذا المقعد، هذا مؤكد.

جيري: بل، أنا، فعلا، بحاجة إليه.
بتر: (مرتضا) لكن، منذ سنوات وأنا أتي إلى هذا المكان. لقد عرفت فيه ساعات من الممتعة العظيمة، والارتياح العميق، وهذا مهم بالنسبة للرجل، وأنا رجل مسئول. أنا راشد. ثم إنه مقعدي، وليس من حقك أن تأخذني مني.

جيري: هيا. قاتل من أجل مقعدك، دافع عنه؛ دافع عن نفسك.

جيري: أه! كلام جميل. انتظر، لأبحث عن كلمة تشرب... أه! لا، حقا، أنت تجعلني أتقيا... لا... ارحل وأترك لي مقعدي
بتر: إنه مقعدي أنا!
جيري: (وهو يدفع بتر الذي لو شك على المسقوط) ارحل!

بتر: (بستعيد بعض المكان) لكنني لم اعد لأحتل.. لقد رأيتك، بما فيه الكفاية وإن أترك لك هذا المقعد. وإن تناله، نقطة إلى السطر. الآن. اذهب! (جيري يبدي علامات على عدم الصبر لكنه لا يتحرك) هل تسمعني! لقد قلت لك بأن ترحل (جيري يظل جامدا) ارحل! إذا... إذا لم تذهب... فأنت سوقي... هذا هو أنت. إذا لم ترحل طلبت لك صون الشرطة وساجمك ترحل (جيري يتفجر ضاحكا) لأحتريك باقني ساجلب لك العون.

جيري: (بصوت عذب) إنهم ليسوا هنا، إنهم جميعا في الناحية الأخرى للمنتزه يطاردون المواطنين الذين يختبئون خلف الأدغال. إنه صلمهم، فهم لا يفلتون سوى هذا. يمكنك أن تصرخ على قدر ما تستطيع، فأنت تضع وقتك.

بتر: أيها البوليس! احذرك! ساجعلهم يوقفونك. أيها البوليس! (برهة) قلت: للبوليس (برهة) أه! أنا أشعر بانني مضحك.

جيري: أه! نعم. يبدو عليك ذلك واضحا. رجل فسي مثل سنك يطلب اللجدة في يوم أحد ظهرا في المنتزه. في وقت لا أحد يريد به شرا. تصور بأن أحد هؤلاء الأعوان أخذ مطرقة وجاء ليقتره هنا، سيعتد بانك مجنون ومن ثم سيقبض عليك أنت

بتر: (في غاية الاضطراب) ولكن يا للأكمة! لقد جئت هنا للقراءة فقط وها أنت ذا تريد أن تطردني من هذا المقعد. لكن أنت مجنون.

جيري: بتر، ساقول لك شيئا. أنا فوق مقعدك الشهير. ولن يكون لك أبدا.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد ألبو اقتباس الفرنسي ماتيو غاليز
(Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زيلش

التبئين 2010-34

المصرح

بتر: هيا، ليكن، موافق، لننتقل.

جيرى: كالرجال؟

بتر: (هاتجا دائما) نعم كالرجال، إذا كنت تحرص

تماما أن تنقع شن رأسي إلى النهاية...

جيرى: ينبغي أن أعترف بشيء، لست سوى (رجل

بلد) أو أبله ونظرتك قصيرة...

بتر: أه! هذا يكفي!...

جيرى: ...لكن أعرف يا بتر، كما يقولون في

الفلانزون... إن لديك نوعا من الكرامة. وهذا

بدهشني.

بتر: كفى!

جيرى: (يقوم غير مهال) حسنا، يا بتر، سنقاتل من

أجل هذا المقعد. غير، أننا لسنا متساويين (يخرج

سكينا من جيبه ويأخذ في شد نصله)

بتر: لكن أنت مجنون، مجنون تماما. ستقتلني!

(إبل أن يجد بتر الوقت للرد، يرمي جيرى السكين

أرضا، عند قدمي بتر)

جيرى: اللحظة، اللحظة. ستكون بهذا متساويين.

بتر: (مرعوبا) لا!

جيرى: (ينقض على بتر ويمسك بمنقه. يتمسك

وجهاها تقريبا) سنلتقط هذا السكين ونتمارك معي؟

قاتل من أجل كرامتك، لكن قاتل من أجل مقعدك

لشهر هذا!

بتر: (صاحبا) لكن دعني! دعني!

جيرى: (يصغ بتر في كل مرة ينطق فيها كلمة

قاتل). ليها الأحق! قاتل من أجل زوجتك. قاتل من

أجل ببغايوك، قاتل من أجل صلتك، قاتل من أجل

رجولتك، لم تستطع حتى منح زوجتك ولدا. (يصرق

في وجهه)

بتر: (متحررا) ولكنها ليست مسألة رجولة! أيها

الوحش! ليها الوحش! (يترجم خطوة إلى الخلف ثم

يلتقط السكين، لا إنا) أعطيك فرصة أخيرة، اذهب

واتركني بسلام! (يأخذ السلاح بفوق، للنفاد عن

النفس وليس للهجوم)

جيرى: (يتهدد بعمق) هكذا يكون! (ويوثقه برمسي

على السكين، يبقى جيرى جامدا للحظة ثم يصرخ بتر

ويترك السكين الذي يظل مغروسا في جسم جيرى.

هذا الأخير ينهار على المقعد. ممسكا بيده اليسرى

مقبض السكين. كانت نظراته ثابتة وفمه مفتوحا)

بتر: (وينفس) أوه! يا إلهي! أوه! يا إلهي!

جيرى: (بصوت جد ضعيف لكن كما لو كان ساكنا)

بتر... بتر... شكرا. شكرا... كنت خائفا

جدا... لا تستطيع أن تعرف كم كنت خائفا أن تتخلي

عني... الآن... سأقول لك ما الذي جرى في حديقة

الحيوانات... أعتمد بأنني أعرف لماذا ذهبت إلى

حديقة الحيوانات... لقد خطرت لي فكرة السير

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المصري
الأمريكي إدوارد ألبو اقتباس الفرنسي ماتيو غالي
(Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زيلش

المصرح

التبیین 34-2010

نميت كتابك... هنا، فوق مقعد... (مترجعا). لا،
فوق مقعدي... هيا، خذ كتابك... اسرع! (بتر يلتقط
الكتاب) حسنا، يا بتر... الآن، ارحل بسرعة...
بسرعة... (وقفة، ثم يبدأ جيري بهذي كالثالب)
الببغاوان يحضرن طعام العشاء... والفتتان تضعان
للمفرش...

بتر: (وهو دوما على حافة الجلون، يهمس مبتعدا
للمرة الأخيرة) لوه! يا إلهي!...

جيري: (بصوت ضعيف جدا، غير مسموع تقريبا.

يكرر وراءه بطريقة تهكمية) لوه! يا إلهي!... (يختفي

بتر ويترك جيري رأسه يسقط على صدره).

ستارة

باتجاه الشمال عندما كنت لزور الحديقة... أو
تقريبا... إلى غاية لقائي بك... أنت لو أحد
غيرك... وقررت أن أتحدث إليك... وأن الأشياء
التي سأقولها لك... (تصدر عنه شهقة). إذن،
أترى... ها نحن أولاء... أذكرني ما الذي ستشاهده
على شاشة التلفزيون... هذا الوجه... أتذكر... لقد
قلت لك أن تنتظر... لترى التعبير على وجهه... إنه
وجهي... في هذه اللحظة... يا بتر... يا بتر...
شكرا...

(يبسم) لقد أثبت إليك وأنت أرهقني... جيري
بتر...

بتر: (يشهق دائما) لوه! يا إلهي!

جيري: (بصوت أخذ يضعف شيئا فشيئا) من
المستحسن أن تذهب الآن... ، قد يأتي أحدهم، وأنت
لا ترغب في أن يراك أحد هنا... لا تعود إلى هنا
أبدا، يا بتر... لقد حررتك... لقد ضيعت مقعدك... ،
ولكنك (يبسم) دافعت عن شرفك... يا بتر، يا بتر...
سأقول لك شيئا... أنت لست... ، لست... لا... لا،
أنت حيوان... والأنا أرحل بسرعة... اسرع... خذ،
انظر! (يخرج بجهد منديل من جيبه ويمسح مقيض
السكرين ليزيل آثار البصمات ثم يترك المنديل يسقط
على الأرض) الآن، اسرع، ارحل! (بتر يبدأ في
الابتعاد. جيري يناديه) لا... كتابك... كتابك! ...

المقدمة

لا يكتمل الحديث عن المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان كلكي دون ذكر صلاته ببريتولد بريخت، ولا يكتمل الحديث عن هذه الصلة دون ذكر علاقة مسرحية "القربا والصالحين" لكلكي بمسرحية "الإنسان الطيب لمتشوان".

ولما كان موضوع المصادر ولحد من موضوعات الأدب المقارن، فإن لية دراسة لمقارنة المسرحيين لا بد أن تبدأ بموضوع المصادر.

هنا مقالة للشريف لدرع عن مصادر مسرحيين.

1- مصادر "الإنسان الطيب لمتشوان"

يشار في العادة إلى أن المصدر الذي استلهم منه بريخت مسرحيته هو مصدر صيني، لكن جميع الدراسات التي رجعنا إليها أممات تقديم الأصل الصيني للأسطورة، واكتفت بعرض حكاية نزول ثلاثة من الآلهة إلى الأرض بحثا عن إنسان طيب، في حدود ما ورد في مسرحية بريخت نفسها.

ومن جهتنا لا نملك في الظرف الراهن غير الإقرار بالأصل الصيني لحكاية المسرحية، وهو أمر يسند بريخت نفسه في عرضه الصحفي لـ "الإنسان الطيب لمتشوان" إذ يقول: "تروى عن مقاطعة ستشوان حكاية غريبة الخ".¹

وإن كانت النزاهة العلمية تجعلنا نحجم عن تقديم أية أمثلة صينية للمسرحية مادام وجودها لم يتحقق باستثناء ما رواه بريخت. ولا يعتبر موقفنا

هذا نقضا لدعوى المصدر الصيني للمسرحية بقدر ما هو الحرص على ضرورة توفر الدليل المادي.

يذكر بريخت أنه بدأ كتابة مسرحيته عام 1931 وهو ببرلين، وكان عنوانها الأصلي "البضاعة الحب". وانطلاقا من هذه الفكرة بنى موضوعه الذي تطورت صياغته حتى اكتملت في مسرحية "الإنسان الطيب لمتشوان" بفنلندا عام 1941.²

ومن المعلوم أن علاقة بريخت بقلافة وفنون الشرق الأقصى من شعر ومسرح وقلمية تعود إلى العشرينيات، أما مرحلتها الأقوى فتستمد من الثلاثينيات إلى الخمسينيات. وهي المرحلة التي أثرت بصفة جزئية في شعر ومسرح بريخت كتابة وتطبيقاته، وكان للفكر والشعر والرسم الصيني دور بارز في ذلك. ويحدد الباحث الياباني 'أنطوني تاتلوي' Anthony Tatlow العلامات الجوهرية لهذا التأثير في ((السمة الأرضية والفوغائية، التركيز على العدالة الاجتماعية والجانب العملي للأخلاق، الصداقة، الطيبة، مساعدة الفرد والجميع بوصفها مقياس كل ممارسة، الحركة المتصلة والتغيير الممكن للأشياء، الديالكتيك المادي)).³

قلنا أن بريخت قد بدأ كتابة "الإنسان الطيب لمتشوان" عام 1931 ببرلين، وانهاها عام 1941، وعليه فإن كتابتها تقع في الفترة التي كان تأثير

¹ Bertolt Brecht, Journal de travail, ED, L'arche, Paris 1976 P 35

² - أورده ليونيل جواشيم Joachim Fiebach في عرض تحت عنوان "Des illusions sur L'art Oriental battues en brèches, In « Notates Journal d'information du Centre Brecht de La R.D.A., Berlin »/Avrnl 1980 P 16.

164-Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, Ed, L'arche Paris 1979 P 468

مصادر الإنمان الطيب لمتشوان و القرباء والصالحين الشريف الأبرع

المصروح

التبيين 34-2010

ولا نعتقد أن موقعها من المسرحية، ولا مضمونها بقادر على استيعاب المضمون الكلي لأمثولة المسرحية الذي يلخصه بريخت في "استحالة الطبية في عالم غير طبي". لما "دورنا حفاظ" فتحيلنا على قصيدة "أسطورة البغي إيلين روي" التي كتبها بريخت عام 1917؛ قبل احتكاكه بالشرق الأقصى وثقافته، وحسبها فإن "الشكل البدائي للمشكلة المركزية؛ يعني استحالة الطبية في عالم مركنتيلي توجد إذن هنا، بعشرين سنة قبل "الإنسان الطيب لستشوان"⁷. في حين يذكر "مارتن إيسلن" Martin esslin قصيدة "نزهة الآلهة الثلاثة" التي ارتجلها بريخت للتعبير عن مسخته على المعاملة السيئة التي حظي بها ومن معه من مهنتي الأطباء الشباب في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة تقديم أوبرا فريدي "قوة المصور" في مدينة "دريسن" عام 1926، ويرى في القصيدة ((بذرة الفكرة التي ستمتد لاحقاً للولادة للكلية الثلاثة لـ "الإنسان الطيب لستشوان")⁸.

حقاً لقد جاءت هذه المحاولات بمعلومات إضافية عن بعض أصول أطروحة "الإنسان الطيب لستشوان" لكنها لم تحمل من العناصر ما يجعلنا نقطع بشأن مصدر المسرحية.

ويبدو أن "الدهاء البريختي" أو بالأحرى منهجه في العمل والكتابة الذي ينجز ((ضمن شروط محو تام للمؤلف كمنتج أصلي))⁹ لا يسمح لنا أن نذهب

الشرق على بريخت قد بلغ مداه، ويمكن بسهولة أن نرى تقاطعا كبيرا ما بين المقولات الأساسية للمسرحية، وبين ما جاء في حديث تاتلوي السالف الذكر، ومع ذلك فإن مشكلة الحكاية المصدر تبقى مطروحة.

حاول بعض الدارسين الرجوع إلى أعمال بريخت لحل المعضلة؛ ومن بينهم "فردريك لوين" الذي يرى بأن مصدر المسرحية موجود في ترجمة قصيدة "الغطاء الكبير" للشاعر الصيني "بوشوي" أحد كبار شعراء القرن الثامن عشر، وهذا نصها:

"إن الحاكم الذي سألته عما يجب فعله لكي ننقذ الناس الذين يعانون الجوع في مدينتنا أجابني: إننا نحتاج إلى غطاء ملوّل ألف قدم لكي نغطي، وببساطة كل الضواحي، ونلكم هو موضوع أمثولة "إنسان مستشوان الطيب"⁴.

جاءت هذه القصيدة في ديوان "قصائد صينية" الذي نظمها بريخت عام 1940 بفنلندا⁵. كما وردت في استشهد لـ "شويتا" في مسرحية "الإنسان الطيب لستشوان"⁶.

⁷ - Dorothea Haffad, Amour et société dans l'œuvre de Brecht, Ed, O.P.U, Alger, 1983, p308

⁸ - Martin Esslin, Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement, Ed, Union générale d'édition, Paris 1971 p 55

⁹ - Georges Banu, Bertolt Brecht ou le petit contre le grand, Ed, Aubier, Paris 1981, P88

⁴ - "فردريك لوين"، بروتك بريخت: حياته، فقه وعصره، ترجمة إبراهيم المريس، "دار ابن خلدون"، ط2، 1983، ص294-295

⁵ - "كما يذكر جاسس مار" في كتابه: Brecht et la tradition, Ed, L'arche, Paris 1977 p122

⁶ - Bertolt Brecht, La bonne âme, de Se-ichouan, texte de Jean Stern, Ed, L'arche, Paris 1975, p27.

ومن غير أن نكرر ما قلناه بشأن المصدر الصيني لمسرحية بريخت، نسجل أن الأصح هو أن يؤكد البرنامج القربا الموجودة ما بين الخرافة المغاربية وخرافة مسرحية بريخت بدلا من إدعاء قربانها من الخرافة الصينية. وقد انتقل هذا الإدعاء الذي لا دليل عليه إلى من تناولوا مسرحية "القربا والصالحين"، ولم يخرج عنه حتى سيدي محمد الأخضر بركة — الذي نعتبر بحثه عن مسرح كاكي أصق ما قرأنا — إذ يقول:

((بعد أن شاهد "الإنسان الطيب لمتشوان" لبرنولد بريخت الذي اقتبس خرافة صينية قديمة، عثر كاكي على الخرافة نفسها في الفولكلور المغاربي)).¹²

هذا عني المصدر البريختي لمسرحية "القربا والصالحين". أما بخصوص مصدرها المغاربي؛ فقد تمكننا بعد بحث طويل من العثور على ثلاث روايات للحكاية التي استلهمها كاكي في كتابة مسرحيته.

الرواية الأولى¹³ عبارة عن تسجيل حي لرواية مداح مستغلمي لحكاية "الأولياء الثلاثة وحليمة العمياء"، قام به هنري كورندرو أستاذ كاكي. أما الرواية الثانية للحكاية فقد نشر نصها بالفرنسية في أسبوعية "الثورة الإفريقية" تحت عنوان قصة الأولياء الثلاثة¹⁴. ولورد عبد الحميد بورايو في كتابه: "القصص للشعب بمنطقة بسكرة" رواية

أكثر مما فعلنا. و تجدر الإشارة إلى أن هذه الطريقة في العمل تميز بريخت والشرق معا، وعليه فقد كان الشرق في هذا الجانب أيضا نموذج بريخت في بحثه عن "أصالة جديدة"¹⁰ تضاد جماليات الغرب وفكره، وتمازس أسلوب التبعية على الشرق من خلال وضعهما إزاء بعضهما بعضا في مسرحية تعالج قصة إنجيلية¹¹ بتوسط من أمثلة الشرق "المتأورب" وتؤمس لنقدهما معا.

2 - مصادر "القربا والصالحين":

إذا كان بريخت يعتبر خالق "أصالة جديدة" فإن كاكي يلح على كون مسرحيته "ديوان القاروقز" التي اقتبسها عن "كارلو غوتزي" Carlo Gozzi هي "إعادة خلق". أما مسرحية "القربا والصالحين" فقد اعتبرت — كما جاء في برنامج عرضها — "إدعاء أصيلا". إلا أن كاكي على أية حال لم يخف مصدرها، وهما على التوالي "خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء المغاربية" التي يقصها المدايحون في الأسواق، وهذه الخرافة حسب برنامج العرض "أدت قراية أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت مسرحيته "الإنمان الطيب لمتشوان"؛ إلى أن يقول: ((كما نثر في "القربا والصالحين" على موضوعات "الإنسان الطيب لمتشوان" الأساسية)).

¹² - Sidi M'hamed Lakhdar Barka, La chanson de geste sur la scène ou l'expérience de Ould Abd érahmane Kaki, C D S.H. Oran, 1981, P17

¹³ — أستاذ الشريط الأبي الأكرم لكاي، ويرجح أن يكون تسجيلها قد تم عام 1948.

¹⁴ - Révolution Africaine, No 10 du 20 Avril 1963.

¹⁰ — إشارة إلى أبحاث السامس في كتاب جورج باتو السلف الذكر، وهو: Le modèle et la nouvelle originalité.

¹¹ — أنظر جورج باتو، عني لأربع السامس م.130. وأيضا الدكتور محمد خبيز هلال، في النقد للمسرحي، دار العودة، بيروت 1972، م.172.

مصادر الإنسان الطيب لمتحزون و القرباء والصالحين الشريف الأرم

المصرح

التبيين 2010-34

الكتابات الصحفية عن عرض مسرحية كاكى "ما قبل المسرح" إلى شخصية "القرباء" رغم تضمينها للوحة "الأولياء الثلاثة"، ومن الصدفة ذات الدلالة أن تنشر "الثورة الإفريقية" مقالة لكوردرو عن

عرض لمسرحية كاكى بمسرح الأمم بباريس يتحدث فيها عن "يقاعية العرض، ونبرته التي تعوض قراءة نص "الأولياء الثلاثة" الموزع على الجمهور، وفي الصفحة المقابلة لمقالة كوردرو تنشر لصا تحت عنوان "قصة الأولياء الثلاثة" من دون إهداء¹⁷.

وكون أن ندعي أن هذا النص قد يكون من تأليف كاكى، أو هو نص لوحة "الأولياء الثلاثة" في مسرحية "ما قبل المسرح" - وكلاهما كما مر بخلو من ذكر "القرباء" - فلنا نرجح أن يكون بريخت هو الذي دفع كاكى إلى إعادة النظر في هيكل الأسطورة المغاربية، فضمينها فعل بائع الماء في "الإنسان الطيب لمتحزون" خلافا لما يرويه المداح، و ما قدمه هو نفسه في "ما قبل المسرح".

ولا نستكمل حديثنا عن المصدر المغاربي لمسرحية "القرباء والصالحين" دون الإشارة إلى مصدر جزائري آخر ذكره كاكى في حديث أجرته معه أسبوعية "المجاهد" ومما جاء فيه: ((هناك كتاب لهم وزنه الخاص في حياتي، وأخص منهم بالذكر بريخت الذي اقتبست عنه "القرباء والصالحين"، وأدخلت عليها طابعا جزائريا؛ خاصة عندما مزجتها بقصيدة شعبية مشهورة في ناحية مستغاثم: "ها الماء.. ها الماء.. ماء سيدي ربي"))¹⁸.

ثالثة لها بعنوان "قصة سيدي عبد القادر والعجوز"¹⁵.

وحين نقارن بين هذه الروايات الثلاثة، نلاحظ اشتراكها في الهيكل العام للحكاية إلى درجة أن حدث وموقف الحكاية في الروايات الثلاثة يكاد يكون متطابقا، حتى وإن اختلفت في بعض الجزئيات، مثل عدد وأسماء الأولياء، ومكان حدوث القصة، وتعيين الحلفاء؛ فإن ذلك لا يؤثر كثيرا ما دامت الروايات الثلاثة تعيد الالتفاف عليه، بربطه بامتحان مشترك لديها جميعا، ونعني به عملية البحث عن مصيف. وكانت الشخصية التي استجابت لطلب الضيافة متطابقة الموصفات (العسى، الفقر، وغياب الابن الميعل) إضافة إلى الاشتراك في صفة الكرم بعد فتح العجوز الكفينة لمعزاتها. كل ذلك يشهد على القول الواحد للروايات الثلاثة، وعلى أنها حكاية واحدة يتناولها المداحون من بسكرة إلى مستغانم، ولعلها تكون على الألسنة في مناطق أخرى من مغربنا الكبير مادام مكان حدوثها في الرواية الأولى هو مرلكش؛ بل إن مداح مستغانم ينسب سيدي بلعباس إلى مرلكش، بينما ينسب نص "الثورة الإفريقية" سيدي عبد القادر الجبالي إليها. ومن المعلوم أن اتباع طريقته يتولجون في بسكرة؛ بل وعلى امتداد البلاد العربية من مرلكش إلى بغداد. فلا غرابة أن نكتشف يوما روايات أخرى لهذه الحكاية الشعبية في المشرق العربي أيضا.

والملاحظ أن الروايات الثلاثة للحكاية تخلو من ذكر "القرباء" على عكس ما يرد في تلخيص¹⁶ كاكى للأسطورة المغاربية. ومن جهتها لم تشر

¹⁷ - Henri Cordreaux, Révolution Africaine, L'Algérie au théâtre des nations, no 10 du 6 au 13 avril 1963

¹⁸ - المجد الأسبوعي، العدد 525 للروح 13 سبتمبر 1973

¹⁵ - عبد الحميد بوابو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة: دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص 112 و 113.

¹⁶ - أنظر برنامج العرض.

النموذج العاملي والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

التبويب: 2010-34

المصرح

1- البنيات الكبرى

جميعا أ.ج. غريماس. لقد صاغ فان ديك Dijk V. هذه الفرضية الأساسية بوضوح في قوله: "إن الفرضية المركزية لنحونا للنصي هي وجود بنوة كبرى. وتتضمن هذه الفرضية أيضا بنات سرديّة كبرى. ذلك أنه لا يمكن تحديد التناقض الظاهري لحضور العوامل actants البشرية والأفعال إلا من خلال البنات النصية العميقة: فالقصة ليس لها حضور عرضي (سلوبي ظاهري)

"للشخصيات"، ولكن هيمنة دائمة للعوامل البشرية³.

وهو ما يعني ببساطة أنه يمكن، تحت هذا التنوع اللانهائي للقصاص (الدرامية وغيرها) للكشف عن عدد قليل من العلاقات بين الألفاظ الأكثر عموما من الشخصيات والأفعال، والتي يُطلق عليها العوامل، مع احتمال "تجديد" ما نصده بذلك لاحقا.

وهو ما يقتضي عددا من الشروط هي:

1- تحديد الاستجمام النصي على مستوى البنات الكبرى أيضا⁴.

(ص189)

2- نستنتج من هذا "إنشاء نوع من التماثل homologie بين بنات النص العميقة، وبنات الجملة"، بحيث يمكن للمجموع النصي أن يطابق جملة واحدة كبرى (وبني) بواسطة النص جملة ستكون علاقاتها التركيبية syntaxiques صورة لبنات هذا (النص).

تتمثل فرضية فان ديك في كون البنات الكبرى هي في الواقع بنات النص العميقة في مقابل بنات السطحية. لذا ينبغي علينا، نظريا، أن نختار بين هذه الفرضية وتلك التي تجعل من البنات العاملية مجرد

من أين نبدأ؟ إنه السؤال المفتاح الذي طرحه بارت حديثا، والذي يفتح كل بحث سيميولوجي. فمن المؤكد أنه يمكن، نظريا، أن نبدأ دراسة للنص المسرحي بتحليل الخطاب؛ ولكن من الضروري، نظرا لأهمية النص المسرحي، إجراء معايرة échantillonnage من شأنها جعل كل بحث عن خصوصية الخطاب الخاص بالشخصية (ولغتها الفردية) وهما، إذ يبدو أن "قراءة" النص المسرحي من قبل القارئ والمتفرج لا تتم إلا على مستوى مجموع العرض والاحتقال. فإعادة البناء الذهني والتطهير النفسي لا يمان إلا بواسطة الحكاية ككل متكامل.

من الممكن نظريا، إذن، الانطلاق من الحكاية، ولكن الحكاية بالمفهوم البريختي أي البسيط التتالي لقصة الأحداث، والذي يكون في هيدان المصروح تحديدا، لا مسرح. فصناعة الحكاية، وإن كانت عر ذلك هنا، هي ما يجعل للدراما قصة غير درامية، ويعزو الصراع للتاريخ. إنه عمل مشروع بالطبع، وكل المخرجين والدراميين البريختيين يعتبرونه ضروريا، وهذه الخطوة خطوة تجريد، وتأليف حكاية مجردة، لا البحث عن بنوة. ولئن كانت هذه المرحلة هامة، فهي، في نظرنا، بحث آخر. فكون الحكاية تجريدا لا بنوة، قد تم بيانه بسهولة من خلال إمكانية إعطاء حكاية نص دراسي صيغا متنوعة للغاية، وبخاصة بالنسبة لترتيب العوامل: ذلك أن التعاقب الحقيقي يجعل الصياغة الحكاية للنص صراعي غامضة تماما: فكيف نبني حكاية مسرحية أفرومك مثلا؟ ونطلقا من أي خيط؟ يبدو، إذن، أن عملية بناء الحكاية انطلاقا من النص الدراسي عملية ثانوية مقارنة بتلك التي تقوم على تحديد البنات النصية الكبرى.

1.1. سوف نتطرق من فرضية البحث التي تتعلق بنحو النص (إري، دريسلر، بيتوفى، فان ديك) والتي ترتبط بأبحاث كل علماء الدلالة الذين حاولوا، انطلاقا من بروب وسورويو²، إنشاء نحو للقصة، وعلى رأسهم

النموذج الساملي والمصرح أن إيبير هفيلد

ترجمة سميرة زيش- جامعة الجزائر-

التيسين 34-2010

المصرح

على سعيد المضمون (شكل المضمون ومادته)، أي في مجال علم الدلالة.

نتجاوز حتى علم الدلالة الصرف، ذلك أن تحليل البنيات الكبرى يضم تخصصات أخرى وبصطدم، كما سنرى، بمسألة الإيديولوجيا. فهذا فإن ذلك نفسه يقر بأن نظرية البنيات السردية هي قسم من نظرية الممارسات الرمزية للإنسان، ومن ثم فهي موضوع للأثنروبولوجيا والسمياء بقدر ما هي موضوع للسانيات والشعرية¹. ولكن نعرض هذا التفتت الممكن ضرورة إيجاد قراءة إيديولوجية شاملة: فقد أنشأت كل من اللسانيات والأثنروبولوجيا البنيوية والسمياء، انطلاقاً مما يمكن أن نطلق عليه إيديولوجيات، أنظمة دالة. وذلك من خلال إمكانية إيجاد علم للتكوينات الدالة، وهي خطوة مثقلة بالعواقب التي تحد من مداها العلمي². لذلك أن استدلال الإيديولوجيا بنظام دال لا يقتضي المجازفة فقط بقطع تحليل هذه الأنظمة الدالة عن صلتها بالتاريخ وبالموضوع، وإنما بعدم القدرة إطلاقاً على توضيح الإنتاج والتحويل الدلاليين أو لخارجيين لهذه الأنظمة³.

لذا فقد جاء تنبيه ج. كريستيفا في حينه لذكر كل تفكير ماركسي بضرورة النظر إلى إجراءات تحليل الأنظمة الدالة بما هي عليه: فتنفيذ التصورات الإجرائية الفعالة والواضحة يسمح بتقوية البحث الميديولوجي، وتخليصه من التصورات المثالية التي تعمقه ولكنها لا تمنعه من التفكير حول تحويل هذه البنيات وحول نشاطها الإيديولوجي. قد يكون من اللوم محاولة تحليل هذه البنيات النصية الكبرى وبذل الجهد حتى لا يتم بثرتها عن الظروف التي أنتجت، أي عن علاقتها بالتاريخ. ولكن الزهان هو أن الخطوة تستحق المبادرة على الأكل. ولئن بدا بجشاً بسيطاً وسلخاً، فإمكانه أن يسمح لنا في ميدان المسرح بحصر المكان حيث تتمفصل البنية والتاريخ.

4.1. إن تحاليل القصة كما وردت في أعمال كل من بروب ورومونت تقوم على تلك القصص الخطية linéaires والبسيطة نسبياً. حتى أغلب تحليل

طريقة للقراءة، ومن مفهوم العامل مجرد تصور إجرائي. ونحن نصطدم، هذا، بالجدال الفلسفي الذي يثيره مفهوم البنية نفسه⁴. فمن غير المجدي، برلين، الاعتقاد بأننا نكتشف حقاً البنيات العميقة للقصة الدرامية؛ إذ يكفي أن تحديد البنية العاملة يتيح لنا دون شك الاقتصاد في التحاليل التي لا تقل غموصاً عن التحليل "الفلسفي" الكلاسيكي للشخصيات، ولا عضولية أيضاً عن "الدراماتورجيا" dramaturgie الكلاسيكية للنص المسرحي: لأن هذه الأخيرة لا يمكن تطبيقها بشكل صحيح إلا على النص الكلاسيكي الذي صيغ في حدود جد ضيقة، ولا تسمح قط بالربط التاريخي بين نصوص كلاسيكية وأخرى أقل منها كلاسيكية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الطريقة في التحليل، وإن كان من الصعب للغاية صياغتها، فهي تتجنب بالمقابل عقبة الشكلانية نظراً لصلتها ليس باللسانيات ولكن بعلم الدلالة.

2.1. ثمة مشكلة مزدوجة لا يتجاهلها فإن ديك، وكثيراً ما ولجئنا خصوصاً عند تحليلنا لمسرح هغو Hugo، وتتعلق بالعلاقة بين التحديدات للنصية "السطحية" والبنيات "العميقة"⁵. وكيف يتم إدراك الخطوة المزدوجة الاستقرائية inductive منها والاستنتاجية déductive التي تنتقل من السطح إلى العمق والعكس: فـ "إذا كانت هذه الفرضية صحيحة، يقول فإن ذلك، فإنه ينبغي أيضاً مراقبتها، وإيجاد التواعد (عبر جملة transphrastiques) التي تربط هذه البنيات الكبرى بالتصورات الدلالية للمساحة النصية"⁶. يسترّف فإن ذلك بمجزه. ونحن بدورنا لنم نقدّم كثيراً: فهو بحث في بداياته، إلا من بعض الإجراءات التقليدية التي سوف نتيح لنا توضيح بعض التفاصيل.

3.1. يمكن القول أنه بما أننا إزاء بنيات نتجاوز البنيات الخاصة بالجملة (على مستوى عبر جملي)، فنحن نتجاوز أيضاً اللسانيات الكلاسيكية؛ نتجاوز تلك الصباغة الصرفية- التركيبية البحتة، إننا نتموضع

النموذج العامل والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زيش- جامعة الجزائر-

التيسير 34-2010

المصرح

عنصران فريدان لا يمكن الاستغناء عنهما أبداً. عدا ذلك هناك الققنوس المحري والرسوم المتحركة، والسينما وليس المسرح. من الطبيعي والبدهي، إذن، أن يكون الممثل هو الوحدة الأساسية للنشاط المسرحي كله. ولكن يبدو أن ثمة جواباً سانحاً يعرض نفسه وهو أن: الوحدة الأساسية للنص المسرحي هي الشخصية¹¹.

ولكن:

1- من المستحيل، ولآلاف الأسباب الجوهية، تطابق الشخصية والممثل: إذ يمكن للممثل أن يلعب في العرض نفسه أدوار العديد من الشخصيات، والعكس صحيح، فإن لفجار الشخصية في المسرح المعاصر يقتضي أن يقوم عدة ممثلين بدور الشخصية نفسها بالتتابع أو بالتزامن: كما هو الشأن بالنسبة لـ روبنسون روبنسون Robinson ميشال تورني (إخراج فيتاز) المتعدد رجولة لطرائق الإخراج الحديثة تتلاعب بهوية الشخصية، كمناعها أو تؤسس العديد من الشخصيات في شخصية واحدة؛

2- مفهوم الشخصية يصل إلينا، كما سنرى، محملاً بمضات ثقول مخادع؛ وهو سبب آخر لكي لا نعهد إليها بالمهمة الساحقة، وهي أن نجعل منها الوحدة الأساسية للمسرح.

فقد جاء غريماش، بعد أ. سوريبو، بسلسلة من الحلول التي ربما تكررت بكثرة في أبحاثه الأخيرة¹²، وطرح سلسلة من الوحدات المتدرجة hiérarchisées والمتفصلة هي: العامل، والممثل، والدور، والشخصية؛ وهو ما يسمح بإيجاد الوحدات نفسها إن على مستوى للكتابة أو على مستوى العرض. وسوف نعود إلى هذه الوحدات لندرك كيف تشغل داخل النص المسرحي، وإلى أي مدى توجه العلاقة نص-عرض¹³. بهذا المعنى، تصبح "البنية العميقة" للنص هي أيضاً "البنية العميقة" للعرض، وسوف نفهم كيف تجد البنية العميقة نفسها (بحكم أنها "مادة التعبير"¹⁴).

غريماش كان مجالها قصص غير درامية. لذلك من الضروري، لتكييف النموذج العامل (غريماش) ووظائف القصة (بروب، بروماتد) للكتابة المسرحية، أن نجري عليها عدداً من التعديلات. ومن الضروري أيضاً بالتأكيد أن نتساءل ونسأل النص عدداً من الأسئلة: فالطابع المجنول (على شكل جنول) tabulaire للنص المسرحي (نص ذو أبعاد ثلاثة) يستوجب أن نفترض تنافس العديد من النماذج العائلية وتصارعا (على الأقل ثنائياً). كما أن الطابع الصراع للكتابة الدرامية، ما عدا في حالات خاصة، يجعل الكشف عن تعاقب ثابت لوظائف القصة أمراً صعباً⁹. لذلك أنه يمكن لمصووية الكتابة المسرحية أن تجد هنا مجال تطبيقها. لذلك سوف نحاول أن نوضح كيف يتسجل التمسرح théâtralité بدءاً من مستوى البنات النصية الكبرى للمسرح: فتحدد الملاحع العامية، وتنسيق هذه الملاحع وتحويلها، هي الخصائص الرئيسية التي تتيح للنص المسرحي إعداد بناء للأنظمة الدالة المتعددة والمكانية. ومع ذلك، سوف لن نعمل أبداً من التكرار بأن التمسرح في نص مسرحي هو دوماً افتراضي ونسبي، وأن التمسرح الوحيد الملموس هو الذي يتعلق بالعرض؛ وبالنتيجة: فإن ليس ثمة ما يمنع من أن نجعل من كل شيء مسرحاً بحكم أن تعددية الملاحع العامية نفسها يمكن أن توجد في نصوص روائية أو حتى شعرية.

2. العناصر الحيوية: من العامل إلى الشخصية

إن الخطوة الأولى في كل تحليل سيميولوجي هي تحديد الوحدات. غير أنها تبدو في مجال المسرح، تحديداً، صعبة على الفهم، ويمكن ألا تكون متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أو العرض. ومن المعروف أنه إذا كان ثمة عنصر يميز للنشاط المسرحي، فهو وجود الممثل: فـ "هل يمكن أن يكون هناك مسرح دون ممثلين؟ لا أعرف أي مثال لذلك. رب قائل يقول: مسرح العرائس. ولكن حتى في هذا المسرح، نجد أيضاً ممثلاً يقف خلف المسرح، وإن كان بشكل آخر¹⁰. ذلك أن جسم الإنسان، وصوته

النموذج العاملي والمصرح أن إير مصفيلد

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

المصرح

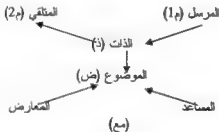
أو جنود في جيش) أو يكون اجتماعا للعديد من الشخصيات (هذه الجماعة من الشخصيات يمكن أن تكون، كما سنرى، المعارض لذات sujet وفعليا)¹⁶؛

(ب) الشخصية قد تضطلع بتراميا أو تتابعها بوظائف عملية مختلفة (انظر infra)، تحليل مسرحية "السيد")

(ج) العامل قد يكون غالبا على الركن المسرحي، ويمكن لحضوره النصي ألا يندرج إلا ضمن خطاب موضوعات أخرى للتلفظ (المحدثين) بينما لا يكون هو نفسه قط موضوعا للتلفظ، كما بالنسبة لكل من استيقظن وسكتور، مثلا، في مسرحية أندروماك لراسين.

والنموذج العاملي، على حد تعبير غريمان، هو استقطاب في إيقام الأول، لبنية تركيبية¹⁷، لذا يطابق العامل بضمير (ممعما lexicalisé لا) يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية للقصة: فهناك الذات والموضوع، المتلقي، المعارض والمساعد، الذين تكون وظائفهم التركيبية بدئية؛ وهناك المرسل الذي يكون دوره للنحوي لكل وضوحا وهو ينتمي، إذا جاز القول، إلى جملة أخرى سابقة (انظر infra)، أو حسب معجم النحو التقليدي إلى مفعول لأجله.

لنرى الآن كيف يقدم النموذج العاملي بخانات ست كما حدده غريمان:



في مواد متنوعة عرضا لبنيات سطحية مختلفة تماما؛ وهذا ما يفسر كيف يمكن لتشابه أساسي لهيكل أن

يحمل معان مختلفة؛ أو كيف يمكن لتشابه أساسي للمعاني أن يمتد في إحياءات مختلفة؛ أو كيف يمكن لبنيات سطحية مختلفة تمام الاختلاف أن تحمل دلالة متقاربة. إنها بالتأكيد أبحاث خصبة بالنسبة للغاية الأخيرة لمحاولتنا التي ليست إيراد البنيات النصية للمصرح¹⁵، بقدر ما هي تبيين كيف يتم فصل كل من النص والعرض في اشتغالهما الملموس.

عند هذا الحد، يبدو التحليل العاملي، وبعيدا عن كونه متصلبا وجامدا، إذا ما أخضعناه قليلا للجدل، أداة فعالة لقراءة المسرح. فالمهم ألا نكون إزاء شكل موجود سلفا، وبنية جامدة، وسرير بروكست حيث تنام كل النصوص، ولكن طريقة عمل متنوعة للغاية. فالنموذج العاملي، وبالمعنى الدقيق، ليس مثلاً، إنه تركيب قادر، على توليد عدد لا محدود من الإمكانيات النصية. وما يمكن أن نحاوله في محيط كل من غريمان وفرانسوا راسيني، هو إيجاد تركيب للنص المسرحية في خصوصيتها، دون أن ننسى بأن كل شكل من الأشكال الملموسة الناتجة عن النموذج:

(أ) يندرج في تاريخ المسرح؛

(ب) يحمل معنى معينا، ومن ثم فهو على علاقة مباشرة بالصراعات الإيديولوجية.

3. النموذج العاملي

1.3. العوامل

إننا نعرف منذ كتاب "الدلالة البنيوية" لغريمان بل منذ "الوضوحات الدرامية المائتا ألف" لسوريو، كيف ننمي نمودجا أساسيا بواسطة الوحدات التي يطلق عليها غريمان اسم: العوامل، والتي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية لأن:

(أ) العامل قد يكون تجريدا (كالمدنية، إيروس، الإله، الحرية) أو شخصية جماعية (كالجوقة القديمة،

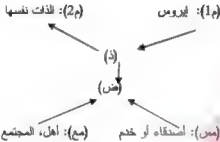
النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

المصرح

التيبين34-2010

عاطفي يمكن اختزالهما في خطاطة من الطراز نفسه ولكن بعوامل فردية في هذه المرة، والتي سوف تتبنى الشكل التالي:



هذا يخلط الموضوع بالمرسل إليه. فالذات تريد لنفسها موضوع بحثها، وفي مكان "المرسل" هناك قوة "عاطفية" أو "جنسية" تخلط بطريق ما بالذات.

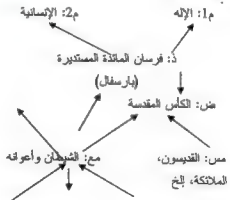
لاحظ أن إمكانية الخانات الشاعرة ليست مستبعدة أبداً: فقد تكون خاتمة المرسل *destinateur* فارغة لتشير بذلك إلى غياب قوة ميتافيزيقية أو غياب المعنوية. وستكون لدينا دراما طابعها الفردي متميز بقوة؛ كما يمكن لخاتمة المساعد أن تكون، هي الأخرى، شاعرة لتشير إلى وحدة الذات. كما يمكن أيضاً أن نعتبر مثل هذه الخاتمة، خاتمة الموضوع *objet* مثلاً محتلة، كما سنرى، من قبل العديد من العناصر في أن ولحد.

ثمة سؤال يفرض نفسه: ويتعلق بالمكانة الحقيقية لكل من المساعد والمعارض بالنسبة للذات والموضوع؛ فالأسهم المنطلقة يمكنها الوصول إلى الذات؛ وهو الحل الذي يقترحه غريمان. ولكنني أفضل مبدئياً جعلها تصل إلى الموضوع، بحكم أن الصراع يدور حول الموضوع. وبهذا، وللمزيد من الدقة، ينبغي تمييز الحالات التي يكون فيها المساعد مساعداً للذات (صديق أو رفيق البحث: كخوفان مثلاً) بالنسبة لـ "لاتيلو" في البحث عن الكائن المقدسة والحالات التي يكون فيها المساعد مساعداً للموضوع

ينبغي أن تشير إلى أن غريمان قد لوى سلفاً عنق الوظيفة السابعة للنموذج سوربو (يحلل فيما يبدو)، أعني بذلك وظيفة الحكم *arbitre* التي لا يمكن أن نعهد إليها بوظيفة تركيبية، وأن تحليلاً دقيقاً سيؤد حتماً إلى

واحدة من الوظائف العاملة الأخرى، ويتعلق الأمر بوظائف كل من المرسل، والموضوع أو المساعد¹⁸. فالملك الذي يبدو دوره في مسرحية السيد تحكمياً، هو نابعاً المرسل (- المدينة، المجتمع)، والمعارض والمساعد للأفعال التي يكون روبرغ ذاتاً لها.

وإذا قمنا بتفصيل الجملة التي تتضمنها الخطاطة، نجد قوة (أو كائناً "1")؛ تقود بقطها، الذات "2" للبحث عن موضوع "م" لصالح أو في سبيل كائن "2م" (محسوساً كان أو مجرداً)؛ في هذا البحث، يكون للذات حلفاء "م" ومعارضين "مع". ويمكن لكل قصة أن تختلف في هذه الخطاطة الأساسية الثلاث ومضجها غريمان من خلال المثال المعبر جداً لـ "البحث عن الكائن المقدسة":



نرى هنا بوضوح الطابع التجريدي أو الجماعي الممكن للعوامل. فكل رواية عاطفية، وكل بحث

الاجتافية

النموذج العاملي والمصرح أن إير مصفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

المصرح

يبدو أن الموضوع أرمقت، في حين نجد النجى في التراجيديا يؤثر على الذات لتسليتها أو لنصحها مثلا.

إن اشتغال المزدوجة مساعد-معارض ليس بسيطاً البتة؛ كما هو الشأن بالنسبة لكل العوامل، وبخاصة، في النص الدراسي، فهو متحرك، في الأسس، بحيث يمكن للمساعد في مراحل معينة من السياق أن يصبح فجأة معارضا، أو يمكن للمساعد، من خلال انفجار نشاطه أن يكون في الوقت نفسه معارضا؛ كما بالنسبة لمستشاري تيرون في مسرحية بریطانيكوس، فهما مساعدان ومعارضان في الوقت ذاته، وفق قانون سنحاول توضيحه لاحقا.

ومما تجدر ملاحظته، ويوضح علاقات الحكاية والنموذج العاملي، هو أنه نادراً ما يتعلق الأمر باستبدال معارضين ببعض مساعدات من خلال خطوة سيكولوجية، والتدويل، فالحقيقة الشخصية-العاملي، فتحويل الوظيفة يتوقف على التعقيد الملازم للفعل ذاته، أي للمزدوجة الأساسية ذات-موضوع. وهكذا فإن ابنتي الملك لير الكبيرين تلعبان بالنسبة لوالدهما دور المساعد في البداية من أجل توزيع الملك، في حين تكشفان عن دورهما كمعارضتين فيما بعد؛ ولكن تعديل دورهما العاملي لا يعود إلى تغيير في إرادتهما وإنما إلى تعقيد وضعية لير نفسه؛ حتى في الحالات التي يمكن فيها للتفكير في تعديل سيكولوجي للشخصية؛ فالسيدة ملكيت مثلا، تبدو مساعداً لزوجها في اغتيال نلغان ولكنها تنتهي بعدم القدرة على مساعدته عندما يصبح الفعل الطاعى للملك خارج دائرة عملها. وإذا كان العاملان اللذان هم مساعدون ومعارضون في أن ولد (أو هو) نمط كثير التواتر أكثر مما نتصور، ينشؤون علاقات جد دقيقة مع مجموع الفعل الدراسي، فإن لهم، على العموم، تحديدات يمكن للمترجم إبركها على التو. وفي أنماط أخرى من الفعل، يكون تحديد الوظيفة مساعد-معارض هو اللفظ المطروح على المترجم وتشكيله عن طريق الغموض أو الإيهام المنتد لمعاملات العرض؛ كالتردد حول

(المربية، مساعدة جوليت في مسرحية روميو وجوليت). كما يمكن أيضاً تمييز الحالات التي يكون فيها المساعد معارضا جزئياً للذات (كما في أسطورة هرقل، مثلا، حيث يكون جونون Junon معارضا له في كل مشاريعه) والحالات التي لا يعترض فيها المعارض سبيل الذات إلا في نقطة محددة من رحلة بحثه عن موضوع معين؛ كما في مسرحية بریطانيكوس Britannicus لشكسبير، حيث لا يعترض البطل على تيرون الإمبراطور، ولكن على حب تيرون لجوليت.

هكذا ومنذ البداية، نجد أن ثمة أسئلة متعددة تفرض نفسها لإثراء الخطاطة، والإجابات عنها، هي الأخرى، متعددة؛ وسنرى كيف يطرح كل عنصر من عناصر الخطاطة مسائل يمكن أن تلقى العديد من الحلول.

عند هذه النقطة بالذات من البحث نحن مازالنا لا نميز بعد بين مختلف أصناف القصاص الدرامية منها وغير الدرامية، فالنموذج العاملي ينطبق عليها جميعا وبدون استثناء؛ لهذا يحسن بنا أن نستعمل أمثلتنا من نصوص المسرح، مع التأكيد أنه ينبغي تهنيد خطاطات هي هنا على درجة عالية من الصومية؛ وسوف نبحث إلى أي حد تكون مختلف أصناف الاشتغال العاملي صالحة للمسرح.

2.3. المزدوجة مساعد-معارض

من الملاحظ أن العوامل تتوزع في مزدوجات موضعية positionnels: ذات/موضوع، مرسل/متلقي، ومزدوجات مقابلة oppositionnels مساعد/معارض حيث يمكن السهم أن يعمل في الاتجاهين معاً، ويبدو الصراع في الغالب كصدام، وحرب بين هذين العاملين. هذا أيضاً يمكن التمييز بين الحالات التي تنور فيها مساعدة المساعد مباشرة حول فعل الذات، والحالات التي يكون فيها عمل المساعد هو جعل الموضوع سهلاً للمثال؛ كما في مسرحية الاعترافات للكاتبه لماريفو، حيث يدور فعل الخادم

النموذج العاطفي والمصرح أن إيرمغيلد

ترجمة سمية زيشان - جامعة الجزائر-

المصرح

التبيين 34-2010

التي تهب نفسها قربانا تكفيريا بإرغام أوديب على مطاردة وإقناع مجرم ليس سوى هو نفسه. بهذا المعنى، تنتقل المدينة من عامل إلى عامل آخر، مفقدة بذلك نوعا من الحركة الدلالية التي تحتل عن طريقها تباعا أماكن كل من المرسل، ثم المصاحف، ثم المعارض، ثم المرسل إليه، محاصرة تدريجيا الرجل الوحيد، أي الذات التي يتماهى فيها ولكنها تتكرر له وتطرده. فالذات أوديب لا يمكن أن يستمر في التماهي في المدينة إلا باتخاذها قرارا ضد نفسه، من هنا يأتي الحدث الغريب وهو سمله لمدينة ونفيه لنفسه. لقد

أصبح بمثابة بيان (أو ماثيغستو) في حين تكون المدينة هي التي تهب نفسها عرضا دراميا لمصير أوديب الملك.

أرى هنا كيف أن مشكلة المرسل هي التي تحمل معها الدلالة الإيديولوجية للنص الدراسي. وهذا ينسحب حتى على الحالة التي يرد فيها مكان المرسل نوعا من الانجذاب المرتبط، فيما يبدو، بالمصير الفردي للذات: إيروس مثلا.

فـ "إيروس" لا يمكن أن يفهم كمجرد معادل للارغبة الجنسية أو حتى للحب السامي؛ فهو على علاقة دائمة بهذه الوظيفة "الجماعية"، وهي إعادة الإنتاج الاجتماعي¹⁹. كما في المسرحية الإيزابيئية التي تحمل عنوان: من المؤلف أنها مومس Domage qu'elle soit putain لجون فورد، حيث يريد المجتمع، المرسل، من أنجيليا وجيوفاقي إعادة إنتاج النموذج نفسه، ولكن في الوقت ذاته، يكون المجتمع بما يوفره من ظروف لهذا الإنتاج، هو الذي يعطل هذا الميكانيزم: فارتكاب المحارم، الذي هو رفض لإعادة الإنتاج الاجتماعي هو نتيجة لصراع على مستوى المجتمع-المرسل؛ هذا التردد الفردي وهو ارتكاب المحارم لا يظهر، إذن، شذوذا في الرغبة، ولكن كآفة اجتماعية²⁰. كذلك، إن فهم شيئا من مسرحية السيد ما لم نر بأن إيروس، المرسل الذي يدفع رورديغ وشيمان، أحدهما نحو الآخر، هو أيضا

دور كلوف بالنسبة لهام في مسرحية نهاية لعبة لبيكت. باختصار هناك حالات يكون فيها الموضوع مساعد-معارض ليس مكونا للشخصية فحسب، وإنما لعلاقتها بالذات أيضا: كما هو الحال بالنسبة لـ "سغئارال" في مسرحية دون جوان أو ميفيستوفيليس في مسرحية فاوست.

3.3. المزوجة مرسل-مرسل إليه

إنها على الأرجح المزوجة الأكثر غموضا، والأكثر صعوبة على الفهم من حيث التعديلات، بحكم أنه نادرا ما يتعلق الأمر بوحداث معقدة lexicalisées واضحة، وبخاصة بالنسبة للشخصيات الجماعية: فغالبا ما يتعلق الأمر بـ "الدوافع" motivations التي تحدد فعل الذات (علما بأن كلمة دافع هنا ليس لها أي معنى سيكولوجي مبطّن). كما بالنسبة للمدينة التي تكون في إثر الجديدا الإغريقية دوما في موضع المرسل حتى وإن وجدت أيضا في موضع المعارض بل حتى وإن أصبحت مثلق. فإذا أخذنا المثال الواضح لمسرحية أوديب الملك نجد ما يلي:



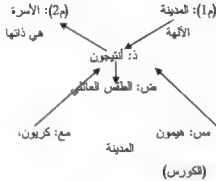
فالمدينة، كما هو واضح، هي التي استدعت أوديب لطرد طاعون أثينا بالعثور على قاتل لأبيوس. ولكن على العكس مما يؤكد غريغاس رفضا إمكانية إيجاد نفس من في موقفي كل من (1) و (2)، فالمدينة هي

النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

الطبعة 34-2010

المصرح



في هذه الوضعية المعقدة، تزد المدينة مرتين في مكانين متعارضين تعارضا جزئيا، وهذا دليل على أزمة في المدينة وانقسام داخلي يرتبط بـ "القيم" أي أنه يرتبط بالتكوينات الاجتماعية، وصراع الطبقات، وهو صراع يتبعى على المؤرخ إدراكه²². يبدو أن التفكير السوفوكليسي، هنا، يدور حول علاقات المدينة والطائفة، والفرتين والسلطة المركزية. لذا نرى كيف يكون تحديد العامل-مرسل حاسما لتحديد الصراع الإيديولوجي التحتي للحكاية.

(د) نستنتج من هذا كله، أن المزدوجة مرسل-معارض تطل محل المزدوجة مرسل-متلقي أو تتحد بها: وأحيانا يمر الصراع الدراسي، إذا جاز القول، فوق رأس الموضوع؛ ففي أسطورة فلوسيت كما في التمثيليات الغيتية auto sacramentales، كان الصراع يتم بين المرسل الإلهي والخصم الشيطاني²³.

(هـ) أما بالنسبة للمتلقي (م)، ومطابقته (أو عدم مطابقته) للموضوع²⁴، فإن حضور مختلف لقائهم للمجموعة أو الجماعة في خالة المتلقي، يتيح لنا أن نقرر بشأن المعنى الفردي individualiste للدراما أو عجمه؛ كما في مسرحية التراجيديا المتفائلة Tragédie optimiste لغوستافسكي، حيث يكون المتلقي في الدراما هو بالتأكيد جمهورية السوفيات الفنية؛ وهو متلق يعمل الموضوعان المتواجهان،

إيريس الإنتاج الاجتماعي المطابق لقوانين المجتمع الإقطاعي.

ومن بين النتائج ما يلي:

(أ) المرسل المزدوج: إن حضور عنصر مجرد (قيمة، مثال، تصور إيديولوجي) وعنصر حيوي (شخصية) داخل خالة المرسل في آن واحد، يفضي إلى تماهي أحدهما في الآخر. كما في مسرحية السيد، حيث نجد في مكان المرسل (م) الإقطاع (كنظام للقيم) والأب لون دياغ في آن واحد؛ إذ من غير المجدي بسط النتائج الإيديولوجية، والأسئلة المطروحة انطلاقا من اللحظة التي يلتحق فيها الملك بمن سبق ذكرهم في

خالة المرسل: فهل يمكن الاعتماد على الملك لحفظ القيم الإقطاعية وحمايتها، أو هل سيحول الصراع داخل خالة المرسل إلى موت هذه القيم؟ ففي المثال الكلاسيكي البحث عن لكاس الحفيدة، نجد أن فشل البحث يعني فشل الملك آرثر، بحكم أن خالة المرسل يرد فيها كل من الإله والملك آرثر جنبا إلى جنب: إنه مجموع القيم التي تستطلق بفظاظه، وتتلقى وظيفة الملك الإقطاعي ضرورية قاضية²⁵: فقد تخلى الإله عن الملك آرثر.

(ب) يكون مكان المرسل أحيانا شاعرا أو إنشكاليا؛ وسوف نوفر الكثير من الاعتبارات غير المجدية، إذا أردنا أن نفترض حقا أن السؤال الذي يطرحه دون جوان موليير على الجمهور هو فعلا سؤال المرسل، وهو: ما الذي يجعل دون جوان شاعرا؟

(ج) يحدث، في بعض الخطاطات، أن تتواجد المدينة في مكانين متعارضين، ليس تباعا كما في مسرحية أوبيب الملك مثلا، ولكن في آن واحد، كما هو الحال، مثلا، في مسرحية أنتيجون.

النموذج العاملي والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

المصرح

موازنة الأعداد الثلاثة حلا أكيدا)، ستجد أيضا أن الشخصية الرئيسية، و"بطل" المسرحية ليس هو "الذات" بالضرورة: كما بالنسبة لتحليل مسرحية سيرينا كورناي، الذي يمكنه أن يُظهر الشخصية للرمز كبطل، وليس بالضرورة كذات. ورغم أهمية دور (وخطاب) فييرا، إذا كانت بالتأكيد هي بطل المسرحية التي تحمل عنوانها، فمن غير البديهي أن تكون هي الذات. ذلك أن تحديد الذات لا يمكن أن يتم إلا بالنسبة للفعل، وفي تريبته بموضوع ما. فليس هناك بالمعنى الدقيق ذات مستقلة في نص، ولكن هناك محور ذات-موضوع. وهو ما يدفعنا إلى القول، إذن، بأن الذات في نص أدبي هي تلك التي تدور حولها رغبة صاحب الفعل، أي أن النموذج العاملي هو ذلك الذي يمكن أن نأخذه كذات للجملة العاملية، وذلك الذي تجر فيه إيجابية الرغبة مع المرافيل التي توجهها حركة النص كله. وهكذا فإننا أخذنا نموذجاً رولانياً، فإن إيجابية الرغبة لدى هوبان سورال أو فابريس دال دافو ليست هي التي تصنع البطلين الفصيح، رغم حضورهما الحاسم، وإنما الموضوعين الخاصين

برواية الأحمر والأسود أو راحة بلم la Chartreuse de Parme. فالصورة البطولية لروفرغ، مثلاً، لا تصنع منه بطلاً فقط، وإنما ذاتاً للفعل أيضاً.

2.4.3. ثمة عدد من النتائج يمكن أن نجعلها فيما يلي:

(أ) ليس حضور الذات وحده، كما رأينا، هو الذي يصنع محور القصة، ولكن حضور المزوجة ذات-موضوع. فالحامل ليس جوهرًا أو كائناً، ولكنه عنصر في علاقة. والشخصية التاريخية العظيمة welthistorisch على حد تعبير ج. لوكتش، ليست بالضرورة أو ليست حتى ذاتاً، ما لم تُوجه نحو موضوع (واقعيًا كان أو مثاليًا، ولكنه حاضر نصيًا).

(ب) لا يمكن أن نعتبر كذات للرغبة شخصاً يريد ما لديه أو يبحث ببساطة عن عدم فقدان ما يملك؛ ذلك أن الإرادة المحافظة لا تستخدم الفعل بسهولة، إذا

البحارة والضابط، في النهاية من أجله. وبالمقابل، فإن غياب المتلقي يوحى بالفراغ، واليأس الإيديولوجي (انظر بيوكت)، لأن الفعل لا يتم من أجل أحد ولا لصالح أحد.

(ج) حتى في اشتغال العرض المسرحي نفسه، يكون المتلقي أيضاً هو من يمكن للمترجم أن يتماهى فيه؛ وقد رأينا ذلك، فالمترجم يصبح متلق الرسالة المسرحية؛ وقد يُظن في ظروف معينة، أن الفعل يتم من أجله؛ ذلك أن ما سيظهر نوعاً من اللعب السري بالكلمات، من خلال اللبس الذي يحيط بمعنى كلمة متلقي، يمكن أن يتطابق مع أحد الاشتغالات النفسية للمترجم: كما هو الحال بالنسبة للمترجم اليريفتي، أو المترجم في التراجيديا الإغريقية الذي يمكنه، بحكم أنه، سياسياً، جزء لا يتجزأ من النقاش، أن يطابق المتلقي العاملي، كما بالنسبة للمواطن السوفياتي في مسرحية التراجيديا المتفائلة. ذلك إلى مشكلة التطبيق تزداد تعقيداً بشكل غريب.

4.3. المزوجة ذات -موضوع

1.4.3. لقد وصلنا إلى المزوجة الأساسية في كل قصة درامية، تلك التي توحد ذات بموضوع رغبته أو إرادته عبر سهم يبين اتجاه البحث. فالصعوبة الأولى والكبرى هي، إذن، تحديد الذات، نصياً أو على الأقل الذات الرئيسية للفعل. وعلى الصعوم، فإن الغموض في نص سردي، أو حكاية، أو قصة، أو رواية، لا يكون متواتراً، والذات تختلط ببطل القصة، ذلك الذي تحدث له مغامرات، والذي يتابع بحثاً، وصلاً. وهذا لا يعني، بالطبع، أن كل الصعوبات قد زالت؛ فإذا قلنا أن أوليس هو بطل (وذا) الأوديسة، فهل سيكون أخيل هو بطل-ذات الإلياذة؟ يمكننا طرح السؤال على الأقل. وإذا عدنا في نص دراسي عدد المرات التي تظهر فيها شخصية ما، وعدد الردود، بل عدد سطور خطابها (حتى في الحالة التي تغطي فيها

النموذج العاملي والمصرح أن إير هفيلد

ترجمة سمية زيش- جامعة الجزائر-

الطبعة 2010-34

المصرح

للشخصيات (Negroni مثلا) أو الأشياء (الشعارات التي تتخذها بعض العائلات النبيلة) إلى الاستبدال ذات-بورجوا (لوكرسيا). فمن طريق هذا الجانب يمكن لصلة الإخراج أن توضح النموذج العاملي.

5.3. المرسل والموضوع: استقلالية الموضوع؟

إن أهمية التحليل العاملي تكمن في تجنب خطر إخضاع العوامل وعلاقتها لعلم النفس (والكلمة "الشخصيات" في "الأشخاص")، ولكننا مجبرين بخاصة على أن نرى في النظام العاملي مجموعا كل عناصره مترابطة، بحيث لا يكون أحد منها معزولا.

وإذا عدنا إلى الاقتراح الأساسي للنموذج العاملي، ربما يمكننا إعطاء صياغة أكثر صحة وأكثر دقة: (م) يريد أن (أ) يرغب في (ض) لصالح (م).

لينا نلاحظ إلى الاقتراح (أ) يرغب في (ض) هو اقتراح مضيق / في الاقتراح (م) يريد (س) لصالح (م). غير أن هذا التضمنين للاقتراح (أ) يرغب في (أو يبحث عن) (ض) هو ما يفوت التحليل الدرامي الكلاسيكي، الذي هو على استعداد تام للاعتقاد باستقلالية رغبة (أ)²⁷، دون مرسل ولا حتى متلق آخر.

غيره هو ذاته. والواقع أن الاقتراح (أ) يرغب في، أو يبحث عن (ض) هو اقتراح غير مستقل، وليس له من معنى إلا بالنسبة للعقد الاجتماعي (م) يريد أن...

مثلا: الإله (الملك أرثر) يريد أن يبحث فرسان الطاولة المستديرة عن الكأس المقدسة، مثلا: النظام الاجتماعي يريد أن يبحث روبرت عن شيمان ينتقم روبرت لولده.

وبما أن هناك درامية حقيقية، فإن المعارض يكون أيضا ذاتا لاقتراح "رغبة"، شبيهة وبمعنى متناقض لمعنى الذات (أ)؛ وبضمنه، يكون لدينا اقتراح من نوع التالي:

(م) يريد أن (مع، إلخ).

الفتحت القوة الديناميكية والأسرة للرغبة. فقد يكون البطل "المحافظ" معارضا أو مرسلًا عند الاقتضاء، ولكن ليس ذاتا. إنه قانون "أساسية" تميز في مسرحية فيلر لراسين؟

ج) قد تكون الذات جماعية؛ أي جماعة ترغب في خلاصها أو في حريتها (المهددة أو المفقودة)، أو في غزو ملك ما؛ ولكن لا يمكن أن تكون تجريدا. وقد يكون المرسل وحتى المتلقي، وعند الاقتضاء المساعد والمعارض، كلهم تجرّدين، في حين تكون الذات دوما حيوية وتقدم كمتمركز حي وفعل (حيوي عكس جامد، وإسمالي عكس لائسائي)²⁸؛

د) قد يكون موضوع البحث عند الذات فردا (البحث العاملي مثلا)، ورهان هذا البحث يتجاوز دائما الفردي من خلال الصلة التي تنشأ بين المزدوجة ذات-موضوع، غير المنعزلة البتة، وبقية العوامل الأخرى. فقد يرغب روميو في جوليت، وليس أهم رغبتهم رهانا أكثر سعة، وهو عدو الجماعة؛

هـ) قد يكون موضوع البحث مجردا أو حيويا، ولكنه مجسد مجازيا *métonymiquement*، فوق الرّيح، بطريقة ما؛ كما بالنسبة للدوق إلى كسنتر، رمز الطغيان الذي يضغط على فلورانس في مسرحية لورانس لافريد دو موسى.

ملاحظة: نرى النتيجة النظرية التالية: كل النظام العاملي يعمل كلعبة بلاغية *rhétorique* (دون أن يكون هناك، بالطبع، أدنى إيهام منقص في هاتين الكلمتين)، أي كتنسيق للعديد من "الأماكن" الاستبدالية. فكل شيء يتم كما لو أن كل عامل هو مكان لاستبدال ما؛ ومن هنا تأتي لعبة المبادلات الممكنة. ومن هنا تأتي، على مستوى المرض أيضا، سلسلة بأكملها من الحضور الاستبدالي (شخصيات، أشياء؛ انظر *infra* الموضوع) التي تحل محل مختلف العوامل: كما في مسرحية لوكرسيا بورجوا لفيكتور هيجو، حيث تتنمي

النموذج العامل والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سمية زيش-جامعة الجزائر-

التبيين 34-2010

المصرح

وهذا على الأرجح يمكن للتحليل النفسي للذات
الراغبة أن يجد مكانه. من هذا يأتي تقليص جديد
للمعنى: فعلى التقويض من تحليل غريمانس الذي
يحصي الدوافع الممكنة للذات الراغبة (حب، كره،
رغبة، انتقام إلخ)، سوف تقتصر هذه الرغبة على ما
هو في الأسس رغبة للذات القروينية، أي الرغبة
بالمعنى الدقيق، بمختلف فرضياتها: النرجسية، الرغبة
بالآخر وربما تجاذب الموت.

ولكن ما يفهم عادة كتوافع، كـ "الواجب" أو
"الانتقام" مثلا، لا تبدو لنا قادرة على أن تكون رغبة
توظف سهم ذات-موضوع، ولكنها ما وراء
الرغبات، مع سلسلة بأكملها من الوسائط والتحويلات
المجازية؛ كـ رغبة لير في موت ابنه الكبيرين اللتين
تتكرر له، والتي لا تحل سهم الرغبة. ربما سيوضح
لنا هذا التحليل²⁹ في نهايته ما اصطلاح على تسميته
"عمل" محب، ويمكن صياغته كالتالي: الرغبة التي
تتغلب لا تظهر في اتجاه اغتيال زوج أمه، ذلك أن هذا
الاغتيال هو بالنسبة إليه ثانوي وغير مباشر. وهكذا
فإن الرغبة التي يعانها لورازو في مسرحية
لورازاسو لألفريد دو موسي، وهي انجذاب نرجسي
نحو فلورانس المماثلة له هو نفسه (أو لأم³⁰)،
ورغبة شبه جنسية من أجل "حرية فلورانس"، تنقلب

عبر سلسلة بأكملها من الفقرات المجازية إلى رغبة
في قتل الطاغية (كليمون³¹ ثم لكسندر دو مديشي)
وتنتهي بامتزاجها برغبة الطاغية نفسه — هذا العشق
بالنسبة لألكسندر الذي ليس محض تظاهر، ولكنه
انجذاب الموت أيضا. إذ لا يمكن البتة للكرهية أو
الانتقام بوصفهما كذلك إبلاغ أو توظيف سهم الرغبة
الذي يكون دائما وبشكل إيجابي رغبة أحد ما أو شيء
ما؛ هذه الفرضية هي الوحيدة التي نتيج لنا عدم
السرقة في الدوافع النفسية القديمة — الوحيدة التي
تسوغ خاصة بذل الطاقة الحيوية التي تدفع البطل
مسرعا إلى الفعل. كما بالنسبة لرغبة ماكيت³²، في
أن يكون (عظيما، وملكا ورجلا + رغبة زوجته)
ولتي توظف مجازيا في رغبة أو بالأحرى في إرادة
قتل دافكن؛ ثم تصبح الرغبة في الوجود أو على

كلما كانت هناك مواجهة لـ "رغبتين" لتنتين، تلك
الخاصة بالذات وتلك الخاصة بالمعارض²⁸، فذلك
يعني أن هناك انقسام، وتفاوت داخلي لـ (I)،
وعلاوة على صراع إيديولوجي و/أو تاريخي.

على أية حال، لا يمكننا في الصراع المسرحي أن
نطرح، مبدئيا، سوى هذا التحليل الذي يستبعد
استقلالية الذات؛ فعندما تظهر هذه الاستقلالية، لا
يمكن أن تكون سوى إيهام أو تليف لخدمة إيديولوجية
مختلطة.

3.3. سهم الخ رغبة

إذا كانت العلاقات بين العوامل شكلية، بطريقة ما،
ومقدرة سلفا بلعبة مبادلات محدودة نسبيا، فإن سهم
الرغبة، الشعاع الموجه، مازال أكثر دلالية؛ بحيث
يمكن القول أن علم النفس، مكتوب بالعلاقات بين
العوامل (الذين ليسوا شخصيات) يعبرهم سهم
الرغبة، تلك التي يوحد الذات بالموضوع³³ ومن هنا
يأتي خطر أكيد، يتعلق بالمودة إلى الأصناف المثالية
لعلم النفس التقليدي. وسوف نحاول أن نعطي دلالة
سهم الذات حدودا صارمة نسبيا. ولنلاحظ أولا أن
سهم الذات يطابق، نحويًا، في الجملة الأساسية للفعل،
ولكن "معنى" هذه للفعل قد تم تحديده سلفا بحيث

لا يمكن أن ترد في قائمة هذه الأفعال سوى تلك التي
تتبد في ربط علاقة (وعلاقة ديناميكية) بين ليكسيمين
lexèmes اثنين أحدهما (الذات) ينبغي أن يكون
حيويا وإسماعيا؛ من يريد ع، من يحب ع، من يكره
ع، نرى على الفور أن الحل الدلالي "لهم" مازال
يضيئ؛ أي أفعال الإرادة، والرغبة. فالسهم يحدد في
أن واحد إرادة (كلاسيم classème مؤنس
anthropomorphe ينشئ العامل كذات، أي كعامل
محتمل للفعل؛ غريمانس، في المعنى، ص168) وفعلًا
حسما بما أنه يحدد الفعل الدرامي.

إذا كانت العلاقة من المرسل إلى الذات، بل من
المساعد أو المعارض إلى الذات، نلنا ما نكون
بحاجة إلى تبرير، فإن سهم الرغبة يكون دوما مبررا؛

النموذج العاملي والمصرح أن إيرصفيلا

ترجمة سمية زيش- جامعة الجزائر-

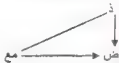
التبيين 34-2010

المصرح

حالة نتيجة البيضاء). في هذه الحالة، تكون المعركة متفوقة بالنسبة لرغبة الذات (انظر لاحقا فصل النماذج المتعددة)؛ فالمعارض هو، إذا جاز القول، خصم وجودي، وليس ظرفيا. وتجد الذات نفسها مهددة في كينونتها ذاتها، وفي وجودها الخاص: بحيث لا يمكنها إرضاء المعارض إلا باختناقها؛ كـ "عطيل" بالنسبة لـ "إياغو" في مسرحية عطيل لشكسبير؛

(ب) أن يكون المعارض معارضا لرغبة الذات وبالنسبة للموضوع.

ويكون المثلث على الشكل التالي:



بهذا المعنى تكون هناك منازعة بالمعنى الدقيق (عاطفية، أو أخلاقية أو سياسية) وضمنية للرغبتين اللتين تتناقضان حول الموضوع. كما بالنسبة لكل من بريغاتيوكوس ونيريون المتواجهين من أجل جوتي في مسرحية بريغاتيوكوس.

وبشكل دقيق، يعطينا كورفاي في مسرحية سورينا الحلين بشكل متزامن. فالملك أورو هو المعارض رقم 1 للبطل سورينا، لأنه يخاف من شهرة هذا الرجل

العظيم الذي يهدد ملكه بوجوده ذاته؛ يقول سورينا: جريمتي أن ألدى لمجاد أكثر من جلالتك. أما فيما يتعلق بالأمير الوريث ياكوريس، فهو بالنسبة لـ "أورييس" في وضعية منقسمة مع سورينا. وهذا تتحد طريقا المعارضة. لقد أطلقنا على هذا المثلث اسم المثلث **الفعال** أو **الصراعي**، لأنه مؤسس الفعل؛ وكل العوامل الأخرى يمكنها، عند الاقتضاء، أن تكون غائبة أو معينة بشكل لئل وضوحا، ولكن ليس أحد هذه الثلاثة. حتى بالنسبة لمسرحية نهاية لعبة Fin de partie لصمويل بيكيت، حيث تبدو كل العوامل متصلة ومضطحة، يمكن القول بأن رغبة الموت عند هام Hamm تكون معارضة برغبة الحياة عند كل

الأصعب في المثارة هي التي تولد بشكل كلي "إرادة" الجرائم الأخرى التي لا تنتهي.

7.3. المثلثات العاملية

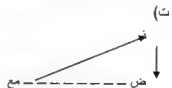
إذا اعتبرنا النموذج العاملي ليس في مجموعه بخائاته المست، وإنما بأخذ عدد معين من نشاطاته داخل الخانات المست، يمكننا فرز عدد من المثلثات، التي تجسد علاقات مستقلة (نسبية). كما في أغلب المشاهد "الكلاسيكية" التي تقوم على شخصيتين أو ثلاث، حيث يشغل أحد هذه المثلثات، فإما أن تتنافس الذات والمعارض حول موضوع غائب، وإما أن تتحد الذات والموضوع ضد المعارض، وإما أن يقوم نون دياغ، المرسل، كما في مشهد مشهور من مسرحية السيد، بتعيين هدف بحث روبريغ.

1.7.3. المثلث الفعال

إن سهم الرغبة هو الذي يربط مجمل النموذج ويحدد معنى **(الاتجاه والدلالة معا)** وظليقة للمعارض.

هناك حالتان اثنتان وهما (انظر supra):

- أن يكون المعارض معارضا للذات: مثل زوجة أب تليجة البيضاء التي تعترض على شخصها وليس على رغبته في الأمير؛ في
- هذه الحالة يكون المثلث **الفعال** (ذات-موضوع-معارض) على الشكل التالي:



بتم الأمر، إذن، كما لو أن الذات تحتفظ بشيء يرغب فيه المعارض (الجمال الخلاق، مثلا، كما في

النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زليش- جامعة الجزائر-

المصرح

التسعين-34-2010

كل من اليونان والإله المنظم لطروادة في أن واحد في خاتمة "م" (الإله الخفي) deus absconditus الذي يعيد التوازن بين المنتصرين والمهزومين). لرى، مرة أخرى، كيف يفيد النموذج العاملي ليس في حل المشاكل بقدر ما يطردها.

3.7.3. المثلث الإيديولوجي

إن المثلث الذي نسميه كذلك يكون على الشكل التالي:



وهو، إذا جاز التعبير، عكس المثلث السابق، ويشير إلى عوية الفعل إلى الإيديولوجي؛ ويفيد في الكشف عن الكيفية التي يتم فيها الفعل كما يقدم في إنشاء الفارضا لصالح مستفيد ما، سواء أكان فرديا أو اجتماعيا. وهو لا يوضح، من الجانب الآخر للفعل، أصل الفعل ولكن معنى الحل، الذي ينتج لنا أن نرى بأن هناك نوعا من التعاقب لدخل النموذج الشكلي، واحد قبل واحد بعد. إذا عدنا إلى المثال السابق، يكون السؤال المطروح كالتالي: لصالح من يكون لفعل المراهون برغبة ببيروس بالنسبة لأندروماك؟ والرد واضح وهو: إذا كانت رغبة ببيروس له هو ذاته، فإن النتيجة تكون لطروادة؛ بحيث تصبح أندروماك ملكة لـ"بيروس" التي هي حاليا طروادة جديدة.

إنها سابقة، على الأقل في مجال المسرح، ألا يتغلق المثلث المعرّف أعلاه على عودة لئوس إلى المدينة فقط، ولكن على فكرة أن الرجال يتصرفون وفق الوضعية الاجتماعية التاريخية التي يجدون أنفسهم فيها. أي الإيديولوجية: فالمشكلة النهائية المطروحة من خلال حل عقدة أندروماك هي تلك التي تتعلق بالعدالة الإلهية وقلب التاريخ. إن تحليل المثلث الإيديولوجي يفترض أن ننقص مختلف الوسائط التي يتم عبرها انتقال الفعل من الذات إلى نتائجها على هذا

الشخصيات الأخرى، التي تشتمل كنوع من المعارض الجماعي: يقول "م" بلوع من الرجاء: "سينتهي الأمر"، ولكن لا أحد، باستثنائه هو، لا يريد أن "ينتهي".

2.7.3. المثلث "النفسي".

نطلق صفة نفسي على المثلث ذي الشكل التالي:



ذلك لأنه يفيد في التمييز للمزدوج الإيديولوجي والنفسي في أن واحد للعلاقة ذات-موضوع؛ كما يفيد في التحليل لتبيين كيف يكون الإيديولوجي متصفا في النفسي أو بالأحرى كيف يكون التمييز النفسي للعلاقة ذات-موضوع (سبب الرغبة) متوقفا بفعله على الإيديولوجي. ففي مسرحية المغيث، التي تعد نموذجا متميزا على وضوح هذه التحديدات، يكبد حضور إيريوس مع تحديدات تاريخية في الخاتمة (م1)، وحضور القيم الإسطاعية والأفكار الملكية في الوقت ذاته في الخاتمة (م1)، والتي تنتهي لولادة تلو الأخرى بتقييم خيار روليفر للموضوع شيمان. إنه، تحديدا، المثلث الذي يمكن أن نسأله عن التحديد النفسي للموضوع: فاختيار الموضوع لا يمكن فهمه كما كان يتم تقليديا

بحسب التحديدات النفسية الوحيدة للذات (ذ)، وإنما بحسب للعلاقة (م1)-(ذ). وهو ما يوافق ملاحظة صائبة: وهي أن موضوع الحب، مثلا، لا يتم اختياره حسب التحديدات السوسيوثقافية التي يندرج ضمنها.

ثمة مثال واضح على ذلك وهو: الاختيار الغريب الذي يقوم به ببيروس لموضوع الحب الأكثر "استحالة" بالنسبة إليه، أعني بذلك أسيرته وضحيته أندروماك، إذ يمكننا أن نتوخى الدوافع الفردية، والعلاقة بالوالد (أخيل، قاتل هكتور، زوج أندروماك)، وهو ما يتيح لـ"بيروس" أن يتكافأ مع الأب بزواجه من أندروماك (إن يصبح الأب)، ولكن لا يمكننا أن نتجاهل حضور

النموذج العائلي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

التبيين 2010-34

المصرح

1.8.3. إرتداد Réversion

إنه إرتداد الموضوع أولا: ففي كل قصة حب توجد هناك معكوسية réversibilité ممكنة لكل من الذات والموضوع على السواء: فإذا كان روبرغ يحب شيمان، وشيمان تحب روبرغ؛ فإن النموذج العائلي الذي سيأخذ شيمان كذات سيكون مشروعا أيضا. وإذا كان هملت قد بدأ يحب جولييت، وجولييت بدلت تحب روميو. فإن الولوج الاجتماعي والفاعل هما اللذان يحدثان من إمكانات العامل المؤنث ليتكون كذات. ولكن ليس مستحيلا البتة على العرض أن يميز نمونجا عامليا قد يبدو لكل بدهية من غيره، ولكنه أكثر أهمية من حيث القراءة أو أكثر ثراء بالمعاني بالنسبة لنا نحن الآن. ذلك أن التحليل السيميولوجي لنص درامي ليس إلزاميا أبدا: إنه يتيح نظاما سيميولوجيا آخر، ويتعلق الأمر، هنا، ببعض اللعب ببنياته وفقا لفاعل آخر؛ بحيث يمكن للعرض بناء نموذج عائلي جديد أو غير واضح نصيا، من خلال التأكيد على بعض العلامات النصية، ومحو بعضها الأخرى، وبناء نظام للعلامات الممتثلة (المرئية منها والسمعية)، منضبة الذات المنتقاة في استقلالية رغبته وانتصارها.³² كما يمكن للعرض أيضا أن ينتج نمونجا عامليا جديدا من خلال قلب بنية تكون من حيث التحويل ممكنة وحاضرة جزئيا: وقد تكون هناك مقطوعات séquences تنسب الشخصية- الموضوع كذات لرغبتها الخاصة: مثل مشهد العربية في مسرحية روميو وجولييت.

2.8.3.

هناك قلب inversion آخر، مسجل أيضا افتراضيا في النصوص، ويتعلق بذلك الذي يجعل من المعارض في حالة معينة، وليس في كل الحالات، ذاتا للرغبة. كما في مسرحية عطول لشكسبير التي تقرأ بسهولة إذا ما جعلنا من إياغو الذات المعاكسة، والقرين الأسود لعطول.³⁴ فتي مجال الميولدراما، يكون الخالق هو الذي ينبغي أن يعتبر الموضوع للفاعل الحقيقي.³⁵ ما رأيكم بهذا القلب؟ وهل يمكن تمييزه ركحيا؟ ولكن يمكن أيضا، على مستوى

المجتمع (و/أو على الطبقة الاجتماعية). فما يقوله لنا المثلث الإيديولوجي هو الطريقة التي يندرج بها فعل الذات في حل (أو على الأقل الوضعية الجديدة) المشكلة المطروحة؛ كما يمكن، مثلا، صياغة السؤال النهائي الذي تطرحه مسرحية الملك لير كالتالي: هل يمكن للملك أن يظل إقطاعيا من بين آخرين (ويحل مشاكله الخاصة وفقا لوضعيته كإقطاعي) عندما تزول الإقطاعية؟ والسؤال الذي يطرحه المثلث الإيديولوجي هو العلاقة بين الذات والمتلقي، بين الفعل الفردي للذات ونتائجه الفردية، ولكن الاجتماعية والتاريخية أيضا. فتحليل كهذا في تنوعه شبه لانهايتي يطرح على المخرج المسرحي السؤال السيميولوجي المفتاحي التالي: كيف يتم توضيح المعنى الفردي (للذات) والاجتماعي والتاريخي في أن واحد لحل المعضلة؟ فإذا قمنا بإخراج مسرحية هملت، مثلا، فمن المؤكد أنه لن يكون كافيا أن نجعل الناس يذرفون دموعا على مصير "أمير الدنمارك العظيم"، إذ ينبغي علينا أن نلبي أيضا ما هو المغزى من حدث يلقي بمقاييد الدنمارك بين يدي فورتينبراس، والذي يجعل من هذا الملك "الشرعي"، إذن، المتلقي للفعل كله.³²

8.3. النماذج المتعددة

لقد كانت أمثلتنا لحد الآن مستعارة من المصريح، وربما أمكننا البحث عن نماذج في أشكال مرئية أخرى، دون أن يتغير استدلالنا في الأسس. فلوغ

خصوصية النص الدراسي لا يمكن أن يكون على المستوى العائلي، على الأقل حتى الآن. ولنتذهب بعيدا فربما أمكننا القول أن ما يميز النص الدراسي عن النص الروائي، مثلا، هو أنه في المصريح، لا نولجج نمونجا عامليا واحدا، ولكن نمونجين اثنين على الأقل.

وليس عسيرا أن نرى أو أن نشكك بأنه إذا كان تحديد ذات ما في الجملة العائلية عسيرا في بعض الأحيان، فهذا يعني أن هناك جملا أخرى ممكنة، مع ذوات أخرى أو تحويلات للجملة نفسها، تجعل من المعارض أو من الموضوع ذواتا ممكنة.

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

المصادر

من - ألكسندر → مع - لكاردينال
 الحرية المجتمع، ألكسندر
 ذ - لورنزو
 من - ألكسندر → مع - المجتمع
 الحرية ألكسندر

ب) حضور خطاطین متفاوتین کما فی سرحدیہ
مات:

ض- الأب- مع = كلونسيوس
 الأم
 (مقتل كلونسيوس)
 بولونيوس

(الأب)
ذ - لا يرعى
ض - الأب
الأخت

(مقتل ھامان)

وبذلك تهيئ المعكومية réversibilité في الحدث الفضل والموت المقترن بكل من لايرتس وهملت، اللذين يحاربان في سبيل قضية خاسرة: فالبنية

تستدعي، هنا، صعود عنصر جديد، وهو الملك الشاب المنتصر هورتنبيرس، ذلك الذي لم يؤخذ في اتفاقية موت الأب أو بالأحرى ذلك الذي لم تدفعه إلى هذا يد سلاحه.

4.8.3 النماذج المتعددة وتحديد الذات أو القوت الرئيسية

المرض، ترك التمتع بين العاملين محل أحدهما محل الآخر، وجعلهما يلعبان أحدهما ضد الآخر، وتبينهما متشابكين أحدهما في الآخر مع إكباتهما للصراعة وتنافسهما. فالكتامة الجماعية للمسرور (أكثر وضوحاً من تلك التي تخص كل نصر) تنهض هذه البرصة المتزوجة، التي تشترط فعالية المقارنة الفردية بحكم أن مولجة رغبتى كل من لذات والموضوع أو المعارض محسومة من خلال العلاقة بالوالم الأخرى حيث تتدرج في الإجمال الجماعات الاجتماعية المتصارعة. وهكذا يتجلى مفهوم الفضاء الفردي الذي سوف نمود إليه لاحقاً: فالوالم تتوزع في منطقتين، وفضائين متصارعين أو متقابلين.³⁶ كذلك هو الحال بالنسبة للتصادم بين الرغبتين المتقاربتين أو أروعن وطرفوف، والذي يبدو **كعلاقة** عدائية لفضائين اثنين، كما هو الحال بين كل من **السبت** و**الجمعة**.

3.8.3 التضايف أو بنية المرأة

في بعض الحالات، لا يكون حضور ذائق نقلا
للعاملين متعددين ولكن تضاعفا redoublement
للعامل ذاته. كما في مسرحية الملك لير لشكسبير،
حيث يكون العامل غلومستر تضاعفا وظلا للعامل لير
مع الوظيفة المتعاقبة المزدوجة نفسها للذات
والموضوع. وفي مسرحية لورانس، تكون
المركيزة سيبو ظل امرأة للذات لورازو. وشمة أمر
أكثر دهاء أيضا، ويتعلق بالعامل-المعارض لايرس
الذي يأخذ في مسرحية هملت المكافئة البنوية الحقيقية
للذات هملت، مع وجود والد يسمى، مثله، الانتقام له
ولد قاتله.

من هنا تأتي سلسلة من الإمكانيات الدرامية:

(١) الطابق *contrepoint* كما في مسرحية لورانتاسيو حيث يتابع كل من لورانتزو والمركيزة الفعل نفسه ولا يلتفتان أبداً، وحيث تكمن العلاقة الوحيدة بين الشئكئين الاثنين في هوية الموضوع (و علاقته بالذات).

النموذج العاملي والمصرح أن إبير هفيلد

ترجمة سمية زيشن- جامعة الجزائر-

القيمين 34-2010

المصرح

تحقيقها إلا لدخل جماعة لاجتماعية قريبة من السلطة وعن طريقها، ودخل علاقة (لجتماعية) بين الرغبة والفتنة وعن طريقها أيضا. كما تشير الخطاطات العاملية إلى العلاقة المزدوجة للذات والموضوع (المقلوب)، وللذات والجماعة في عملها كمساعد ومعارض، وبهذا نرى كيف يستطيع العرض (حاليا مثلا) أن ينحاز إلى الذات-سليمان. كما نرى أيضا كيف تشير علاقة النماذج العاملية إلى مكان الصراع الدرامي، الذي يدرك هنا في تعقده: وهو صراع مزدوج بين الذوات من جهة، وبين كل ذات والمعارضين الآخرين من جهة أخرى، ويفسر هذا الصراع المزدوج فشل الذاتين معا، ليس في تصاميمهما المتقابلين وإنما في صراعهما الأساسي مع العالم.³⁸

وهو فشل الجرت عنه عواقب مختلفة: فقد رضى لتسببت بالهزيمة والانسحاب، ولكن سليمان لم ترضى بهما؛ فهي، مثل لئون جولان، تنتظر الصاعقة من السماء لو هاتك السن.

ولعل تحليلنا سريعا كهذا يقوم على نص معروف بجعلنا نلامس العلاقة بين بناء النموذج كعملية إجرائية دون أية قيمة أخرى غير القيمة الاستكشافية، وذلك الذي يشد تحديد البنيات المرتبطة بالموضوع. ومن الضروري أن نحترز من هاتين النظرتين معا، ذلك أن إحداهما تنطوي على نسبية المعرفة وتجريبيتها، والأخرى تعكس بـ "حقائق موضوعية" نتائج مناهج البحث: وكلتاها تتعلقان بالوضعية العلمية scientifique Positivisme. وبحكم أن المصرح ممارسة دالة، فإن التحليل (المعتد) للنموذج أو للنماذج العاملية ليس سوى تحديد لبعض الشروط النظرية لهذه الممارسة الدالة.

إن حضور الذاتين، وهو حضور مميز للنص المسرحي، سواء أكان نتيجة لبحث نصي لم بناء هدف "ادبي"، فهو يبرز في الحالتين الغموض الأساسي للنص المسرحي، هذا الغموض الذي يوضحه بشكل جيد ف. راستي F. Rastier. بالنسبة لمسرحية دون جوان³⁹، وربما دون أن يربطه بوضوح بالقانون

ثمة طريقة بسيطة لتحديد النموذج العاملي الرئيسي وهي بناء سلسلة من النماذج انطلاقا من الشخصيات الرئيسية التي تعتبر كنزوات. كما في مسرحية كاره البشر Misanthrope حيث يمكن، على الأكل، بناء نموذجين عاملين، أحدهما هو ذلك الذي يأخذ الذات ألتصمت كنقطة انطلاق، والآخر هو الموضوع سليمان:

م = إيروس ← ذ = المست ← م2 = هو نفسه
ض = سليمان مع سليمان وكل الآخرين
(شفافية الآخر)
العلاقات الاجتماعية

م1 = إيروس ← ذ = سليمان ← م2 = هو ذاته
من إيروس ← ض = هو ذاته ← مع المست وكل الآخرين

(عن طريق الآخرين)

ألتصمت

ثمة بعض الملاحظات منها:

(أ) إن تشابه المرسل، في هذه الحالات، هو إيروس، مرفوقا بعلاقة ما بالجماعة، يمكنها أن تكون علاقة هيمنة، ولكن البنية الاجتماعية والموسمية تستبعد أية هيمنة فردية أخرى غير هيمنة الملك؛

(ب) إن التشابه والتقابل في موضوع الرغبة، هو موضوع في تناقض مع علاقة الجماعة المرغوبة؛³⁷

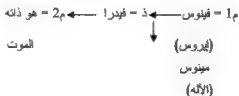
(ج) إن التشابه الغريب بين الخطاطة العاملية التي تأخذ سليمان ذلتا لها، وتلك التي تأخذ في مسرحية دون جوان Dom juan، دون جوان ذلتا لها، هو ما سيعطي مسرحية كاره البشر معناها ضمن سلسلة مسرحيات موليير: وسوف توضح، هنا، كل من القصة والبنية اتصالهما الممكن. فبعد مسرحيتي دون جوان وطرفوف، لدينا في هذه المرة مسرحية الرغبة والإرادة في القوة عند المرأة، وهي إرادة لا يمكن

النموذج العاملي والمصرح أن إبيرهفيلد

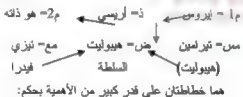
ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

التبيين: 2010-34

المصرح



مس = أولون ← حض = هيبوليت → مع = تيزي
السلطة الخبير أريسي
ولكن ثمة خطاطبتين أخريين ممكنتين نصيا أيضا،
تتخذان من هيبوليت وأريسي ذاتا لهما:



(أ) إلهما تطابقان الخطاطبة المزدوجة المكموسة ذات-موضوع، مع هذا للتجديد وهو أن الخطاطبتين هما فعلا توأمان، وأن دور الذات تؤديه فعلا أريسي (انظر الفصل 2، المشهد 1 والفصل 5، المشهد 2 من المسرحية)، وأن هناك نوعا من المساواة الافتراضية بين العاشقين؛

(ب) إن خطاطبة رغبة هيبوليت هي التي تفتح للنص، الذي يتطور بوضوح ودقة في خطاب هيبوليت

المصرحي للنص. فراستي يقرأ هذا الغموض على مستوى القصة؛ ولكن كاره البشر كمثال (بعيدا عن كونه استثنائيا) يسمح بإقامته على المستوى العاملي. ولعل تحليلًا مقطوعة بمقطوعة⁴⁰ مماثل analogue في مبدئه في التقطيع لذلك الذي قام به راستي حول مسرحية دون جوان، سوف يوضح لنا كيف تتلاعب الذات المسمت والذات سيليمان في تلمس القصة الدرامية. فالمتخرج يقرأ و/أو يؤلف قصتين (أو إذا شئنا حكايتين) متنافستين؛ إحداهما هي قصة المسمت، والأخرى هي قصة سيليمان؛ وبهذا سيكون لدينا، على حد قول ف. راستي، توصيفين للبنية العميقة للقصة، يأخذان بين الاعتبار القرائين المحتملين.⁴¹ لنذهب أبعد من ذلك ونقول بأن حضور نموذجين علميين حول محوري ذات-موضوع، يمكن أن تكون لهما كنتيجة ليس على مستوى القراءة فحسب، وإنما على مستوى الممارسة أيضا، أي العرض، ليس اختيارا ولكن تنظيرا، يطرح على المتخرج بدقة المشكلة الدرامية للنص.⁴² ذلك أنه يمكن أن تكون وراء القراءة المتواطئة univoque كما يصفا سيفريد شبيت⁴³، قراءة مزدوجة، حوارية⁴⁴ dialogique، تفرض على متخرج المسرح هذا السابق، أو هذا الذهاب والإياب المكون للعمل المسرحي.⁴⁵ هنا أيضا يكون إنتاج العرض هو الذي يضمن الأزولوجية النصية أو يفرها، وهذه الأزولوجية لا تكون مبهمة البتة، ولا متميزة المعنى ولكنها صراع.

5.8.3. نماذج متعددة: نموذج، فيدرا

إذا كان ثمة نص حيث تقرأ المكانة الباهرة، والمخلة للبطل (أو البطلة)، فهو مسرحية فيدرا Phèdre. فالنموذج العاملي الذي يتخذ منها ذاتا واضح، وثام، ومصاغ بشكل جيد:

النموذج العاطفي والمصرح أن إيرضفيل

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

التبيين 2010-34

المصرح

هـ) إذا لاحظنا أن تيزي هو معارض لرغبة هيوليوت ورغبة فيدرا في أن واحد، نرى إلى أي مدى تكون معارضة تيزي هي التي تحدد العلاقات بين هيوليوت وفيدر، "المراقبين" معا من السلطة نفسها. وبشكل ما، فإن كلا من أريسي وفيدرا تنتمي بالنسبة لهيوليوت إلى الاستبدال نفسه، والذي يتعلق بالموضوع (المرأة) المصرح من قبل الأب. وهنا يلتقي التحليل العائلي دون جهد مع التحليل النفسي.

ف) إن حضور إيروس في مكان المرسل (م1) وحضور الذات في مكان المتلقي (م2) في الخطاطة، لهو دليل على الرغبة الغرامية للفردية. ولكن في كل الخطاطات، تكون السلطة في مكان عائلي، في نوع من العلاقة مع موضوع الحب (يجب أن نلاحظ في مشهد الحب بين هيوليوت وأريسي- الفصل 2، المشهد 2)- أهمية الموضوع السياسي، والسلطة، فهو موضوع ثانوي ومساعد بالنسبة لـ "فيدرا" التي تريد كسالة (موضوع) تتبادل مع موضوع حب هيوليوت⁴⁷. فالسلطة بالنسبة لـ "هيوليوت"، كالحب تماما، هي مكان للتمرد ضد الأب؛ وأما بالنسبة لأريسي، فهي مكان للانتقام من طغيان جائر. إن حضور الجانب السياسي في تعايش وفي تنافس مع الجانب العاطفي، وغريب المبنية (الدولة، المجتمع، والمملكة) في مكان المرسل، كل ذلك ليس علامة فقط على انفجار الرغبات والطموحات الفردية، وإنما على الانتقال من تراجيديا المدينة إلى تراجيديا "بورجوازية" للإرادة الفردية أيضا. فالنموذج العائلي، إذن، يساعد على تحديد المكالمة التاريخية للعمل؛ فقد أرغم تطور النظام الملكي المطلق راسمين على تمويه المشاكل السياسية (التي يمكن إصلاحها بواسطة النموذج العائلي) تحت خطاب الأهواء؛ ذلك أن الجانب السياسي هو المسموك عنه في النص، حتى في الوقت الذي تختزله الفردانية في الشيء القليل.

لقد رأينا كيف يُوظف التاريخ (والإيديولوجيا) على مستوى البنات الصغرى في النص. ورأينا أيضا (صياغة أخرى من النوع نفسه) كيف يطرح التحليل

ونيرامين (الفصل 1، المشهد 1)؛ فحين إزاء واحدة من هذه الحالات، النادرة نسبيا، حيث يفسر المستوى الخطابى discursif البنية العميقة بوضوح؛

ج) إن هيوليوت في الخطاطات الثلاث، يكون ذاتا مرتين، وموضوعا مرتين، في حين تكون فيدرا، ذاتا مرة واحدة، كما يجب ذلك، ومعارضة مرتين؛

د) إن ثمة حدثا رئيسيا: وهو أن تيزي، في هذه الخطاطات الثلاث، يكون في وضعية المعارض، ومقرونا، في كل مرة، بامرأة؛ حيث يعرف الحب بين هيوليوت وأريسي معارضا، كما جرت العادة، وهو المزوجة القرابية، وبالمقابل، ثمة حدث أساسي، وهو رغبة فيدرا بالنسبة لهيوليوت والتي يثقلها نظام الأجيال تضع أريسي في الغائبة نفسها مع تيزي؛ والذي يشكل بهذه الطريقة هو المزوجة الأثنية، "الأهلية" لتي تصمد وحدها إلى النهاية، بينما يتسنى للأهواب.

فمكانة المعارض تيزي، تشير بوضوح إلى أن رغبة كل الشخصيات الرثومة هي إقصاءه؛ فهو يمثل بالنسبة لكل من فيدر وهيوليوت عائنا أمام رغبتهما في العدا، أما بالنسبة لـ "أريسي" فهو العقبة (السياسية والطاغية) في وجه حريتها وسلطانها الملكية. لنذهب بعيدا ونقول بأن حضور الملك في خاتمة المعارض يمنح المسرحية معنى سياسيا، مموها بالخطاب، كما لو أن ضجة الأهواء يمكن أن تخفي الصراع السياسي. فالصراع بين الأب والابن ليس مجرد صراع أوديبى، أو صراع أجيل؛ إنه صراع الملك وخليفته (وريثه). وفيدرا هي مسرحية خليفة الملك، وهي خلافة فاشلة.

نستنتج من هذا كله أنه لا يمكن بناء خطاطة عائلية تتخذ من تيزي ذاتا لها؛ ذلك لأنه لا يرغب بشيء، سوى الاحتفاظ بما لديه: زوجته، وسلطته، وحياته، ولبنه (يوصفه ابنه، وليس مناصا أو خليفة). فهو، بمعنى أدق، لا يريد شيئا، ولا حتى موت هيوليوت الذي يدعيه مع ذلك. وحدها لخاتمة تقود تيزي إلى وضعية الذات العائلية؛⁴⁸

النموذج العاملي والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زيشن- جامعة الجزائر-

التيبين 34-2010

المصرح

المشاهد (المقطوعات séquences) المتتابعة: فالمحاكمة، والمعركة ضد المغاربة، والمجابهة مع شيمين، والمعركة ضد دون سانش، ومعارك جديدة موعودة؛ هي نموذج القصة الملحمية.

وأما النموذج الدراسي، الصراعى الذي يمتلئ فيه الذي يتخذ من شيمان ذكاً له، مع موضوع مزلوج وهو: الأب المتوفى، ورودرىخ.

1م = 1يروس ———— ذ = شيمين ———— 2م = هو ذاته

الأب الأب

(القيم الإطاعية)

من = دون دياغ ———— ض = روبرىخ ———— مع = (رودرىخ)

الملك الأب الميت (الملك)

إن الألاق من نموذج إلى آخر ليس دليلًا على صراع بين المصراع، ولكنه على العكس يشير إلى التقارب الحقيقي لتعمل ذكيتان اثنتين (تتبعان إلى المجموع الاستبدادي نفسه). فالبناء العاملي يشير، هذا، إلى وحدة العاملين.

7.8.3. إضعاف الذات في المسرح المعاصر

أن توفينا الإشارة إلى أن أغلب النماذج التي انتقيناها كانت مستعارة من المسرح الكلاسيكي. فالبحث عن نموذج عاملي يبدو أكثر عنوانية عند كاتب مثل بيكيت، أو يونيسكو، حتى لا نتحدث عن محاولات المسرح بدون نص. لماذا نقول عن نموذج عاملي في مسرحية كالمقنية الصلواء la contatrice chauve؟ أو حتى، أكثر وضوحاً، في أميدي أو كيف التخلص منه Amédée ou comment s'en débarrasser؟ فبطريقة ما، ليست العوامل هي التي تختفي، ولكن رغبة الذات خاصة. ففي المثال الأخير، يمكننا أن نتصور أن الذات (المشيئة) هي الجنة التي نكر، والتي تظهر رغبةا بهذه الطريقة المكتسبة، طاردة تدريجياً معارضها، في حين نجد في مسرحية

السيمبولوجي على العرض السؤال الذي لا يمكن تجنبه وهو: ماذا نفضل من صراعات؟ وكيف نوضحها؟ وما الدور الذي يوكل لتيزي، مثلاً، في حضوره المسرحي؟ وكيف يتم إنشاء العلاقة بين نظام سيمبولوجي للخطاب، ونموذج عاملي تكون جميع تضميناته مختلفة؛ وكيف يتم فصل كل واحد منهما؟

أما المشكلة التي تعترض العرض المسرحي، فهي تتعلق أساساً باختيار نموذج عاملي متميز، أو الاحتفاظ بالعديد من النماذج العاملية المتنافسة - وهي باختصار ما يجعل هذه البنات الصغرى، واشتغالها، ومعناها واضحاً في نظر المتفرج.

6.8.3. الزلاق الفمذج

إنه عمل أكثر تعقيداً في أغلب الحالات، بحيث لا يظل النموذج قفراً وثابتاً طوال العمل؛ فغالباً ما يكون هناك الزلاق من نموذج إلى آخر، أو حتى إبدال substitution أثناء العمل.

لنأخذ مسرحية السيد كمثل على ذلك.

فإذا طرحنا جانباً هذه الخطاطة الثانوية:



وهو نموذج ذو موضوعين مختلفين، في تناقض عرضي (نظر مشاهد روبرىخ)؛ فيعد مباراة الكونت وموته، يتوقف النموذج عن كونه متناقضاً؛ ليصبح بطريقة ما "مستحيلاً" وبهذا يكون لدينا نموذج غير متناقض، من نوع ملحمي (بحث)، متمسك أثناء

النموذج العاملي والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زياش- جامعة الجزائر-

المصرح

التبيين-34-2010

دون جوان، التي يخلص فيها إلى (op. cit. p. 133): أن "البنية الأولية، الثنائية binaire للدلالة تفصل كل نظام سيمبولوجي إلى فضاءتين منفصلتين"، والنشاط العاملي هو الذي يفترض الانفصال المكاني.

9.3. من بين الاستنتاجات

إن التحليل العاملي، كما قدمناه آنفا، مختصر دون شك. ولكن من الممكن أن نرى كيف يمكن للتحليل النصي تحقيق ذلك:

(أ) إن إجراءاتنا الحالية لتحديد النموذج العاملي تقليدية artisanales وحسبة بشكل واسع. فلا شيء غير الحدس يمكنه أن يبرر أحيانا حضور "خاصية" معينة في مختلف الفئات العاملية. حتى الآن ثمة معيار مهم ويتعلق بالفعل، وإمكانات الفعل كما تتجلى في سلسلة مشاهد "الحكاية"، التي يمكن تلخيصها؛ وبهذا يتحقق المبدأ هو ذلك الذي يساعد في الفعل. وتكون المعايير المستخلصة من تحليل الخطاب (لأفعال الإرادة أو الحركة، مثلا) مفيدة أحيانا، ولكنها مشكوك فيها، ويكون خطاب الشخصية في الغالب، كما رأينا ذلك، في تناقض مع دوره العاملي.

من المفيد، في الواقع، أن نجرب كل شخصية كذات ممكنة لنموذج عاملي، مع احتمال صرف النظر فورا عن التركيبات المستحيلة أو العقيمة. باختصار يمكن أن نحدد انتقال الشخصيات وتبادلاتها من خالة إلى أخرى.

(ب) وعلى سبيل الاستنتاج، فإن كل تقدم في مجال تحقيق التحليل العاملي مشروط باختباره ليس في مجمل النص، ولكن بشكل تعاقبي في تسلسل المقطوعات؛ ذلك أن دراسة تطور النماذج من مقطوعة إلى مقطوعة هي وحدها التي تسمح لنا مثلا برؤية تحولات النموذج، أو فهم كيفية تطور تركيبات النماذج وصراعاتها. ولكن مثل هذا العمل يضغط لتحليل النص مقطوعة بمقطوعة: غير أن تحديد للوحدات التعاقبية séquentielle هي الخطوة الأكثر صعوبة على الإطلاق⁴⁹، وبخاصة إذا كنا نبحت عن النموذج

المقنية الصلحاء سلسلة من الذوات الصغرى micro-sujets

تطور سلسلة مشكالية من الرغبات الصغرى micro-désirs التي تخلق بالترامم وضعية صراعية-تكرارية مدمرة لذاتها. كما أن إضعاف الذات يأخذ شكلا أكثر "منطقية" عند كاتب مثل أداموف: بحيث يقوم صل الدراماتورجيا كله بالنسبة لمسرحياته الأولى على توضيح الجهود المقيمة للطل المحوري لكي يتألف كذات: فالذاتية subjectivisme في مسرحية الأستاذ تاران أو مسرحية معنى المسيرة في Sens de la marche هي نوع من التجربة العكسية للنموذج العاملي الكلاسيكي.

أما الكتابة الدرامية عند جان جيني فهي تضاعف dédouble للنموذج العاملي أو تنته من خلال لعبة مرايا المسرحية théâtralisation: كما في المسرحية المرهبات، حيث تكون الذات كبير، وإن طريق صل "مسرحها" الخاص المتفعل، هي في الوقت ذاته السيدة- موضوع. كما أن اشتغال "الأدور" المنمجة يطرح للمناقشة، الاشتغال العاملي الكلاسيكي، ورغبة الموضوعات الممكنة، بوصفها رغبات دخل العرض الذي أنشئ لتحقيقها؛ هذا ينشطى للنموذج إلى نوات جزئية، ولكنه يسهم في العرض؛ كسطيقة رغبات السيدة إيرما، والغباء، والزبان في مسرحية الشرقة. إنه لنموذج مزدوج مقولوت⁴⁸ بين كيف يجيز للتغيير من الشرقة إلى المحكمة (من الماخور إلى القصر الملكي) خلق الثورة؛ ولكن لهذا السبب كان لابد من هذا الانزلاق المجازي المتواصل الذي ينقل ذوي الشأن من الماخور إلى الثورة، ثم من جديد إلى الماخور في مسرحية الشرقة. فالانتقال بطرح للمناقشة الاشتغال المكاني spatial للنموذج العاملي. نحن نلاحظ، هذا، نقطة هامة، وهي أنه لا يمكن فهم النموذج أو النماذج العاملية، في تقاسمها أو تصارعها، إلا بإدخال مفهوم المكانية spatialité.

وهو ما حاولنا توضيحه بالنسبة لمسرح هيفو؛ وهو ما يتبعه أيضا ف. راستي في تحليله لمسرحية

النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زيشن- جامعة الجزائر-

المصرح

التيبين 34-2010

صراعي، وإلى حد ما الرض. وهذا لا يعني أن الإيديولوجية السائدة لا يفضي بها الأمر في حالات معينة إلى الانتفاع: فهل ينبغي في المسرح الرسمي أيضا مثل هذه الإجراءات الغريبة للتقيد والتسطيح، والتشهير codage الصارم لإسكات تعدد الأصوات المسرحية وحماية رجحان صوت الإيديولوجية السائدة. لذلك لن نستغرب رؤية الرقابة تؤثر ضد المسرح؛ فالراقبون على حق: لأن المسرح خطير حقا.

4. الممثلون، والأدوار

1.1. الممثل

الممثل "وحدة معجمة" lexicalisée في القصة الأدبية أو الأسطورية. "والعامل، على حد قول غريمان، يعود إلى تركيب سردي والممثلون معروفون في العطايات الخاصة حيث يتولجون بوضوح "أو بمعنى لائق، فإن الممثلين المعروفين صوما باسم؛ هم وحدات خاصة يندرج بها خطاب درامي: فممثل (القصة) - ممثل (كوميدي)، علما بأن مفهوم الممثل يختص بالميدان المسرحي. ومن هذا المنظور، سيكون الممثل نمازا لعامل؛ وسيكون الوحدة (المؤسنة) anthropomorphe التي سوف تظهر في القصة المفهوم (أو القوة) الذي يحيط بمصطلح العامل. وبهذا يكون العامل -مرسل معجما تحت أصناف الممثل-ممثل، كما في مسرحية السيد مثلا، أو في نهاية مسرحية ميلنا. كما في مسرحية أيلرا، حيث يكون العامل -مساعدة معجما تحت أصناف الممثل-سربية التي تحمل اسم أونون.

ولكن غريمان الذي كان يعتقد في البداية، كما رأينا ذلك، أن الممثل هو تمييز للعامل، يعترف أنه إذا كان الممثل (1م) يستطيع أن يظهر في الخطاب عبر العديد من الممثلين (1م، 2م، 3م) فإن العكس ممكن أيضا، بحيث يستطيع ممثل واحد (1م) أن يكون توفيقا syncretisme للكثير من العوامل (1، 2، 3، 4).⁵²

العاملي في وحدات صغيرة جدا، لأنه يُخشى أن تكون النتيجة غير محققة. ولكن إذا أخذنا كمقاعدة مؤقتة، الوحدات التقليدية، الواضحة نصيا (الفصول، واللوحات، والمشاهد)، فإنه يمكن تحديد سلسلة من النماذج العاملية التي تسمح، من حيث الاختزال عن طريق الانطباق، بظهور نموذج أو الكثير من النماذج العاملية الرئيسية.

ج) لقد وضع ف. راستي منهاجا مقننا، ولكنه جد دقيق لتحديد البنيات العميقة، وذلك من خلال تحليل وظائف الممثلين واختزال الوظائف التكرارية redondantes، وهو منهج يفترض أيضا تحديد الوحدات التعاقبية، ولكن من مساوئه أنه يتجاهل تناقض النماذج العاملية.⁵⁰

د) ولذلك، فلا تظهر فدالة الإيديولوجية فحسب، وإنما بالأحرى الصراعات أيضا ومنذ التحليل العاملي؛ فهي تسمح بتحديد مكان الإيديولوجية والأشئلة المطروحة في النص المسرحي، إن لم نقل الأخوة أيضا.

هـ) وبالنتيجة: فإنه على المستوى العاملي، وعن طريق تناقض النماذج وتصارعها فقط تتبين "حوارية" النص المسرحي، هذا الحدث الرئيسي الذي يشطبه موضوع التلقظ (الكاتب) أو يخفيه، والوعي المركزي الذي يجعل من كل العطايات خطابا واحدا يكون ساكنا. وأكثر من ذلك، فإن الفعل الدرامي يصبح إجراء لا يكون الموضوع التركيبي syntaxique فيه وحيدا قدا بحيث لا يُستدعى إليه (لا ككاتب، ولا كذات للفعل) كل النظام الكتابي الذي سوف يصبح عالمه: فلا أحد في المسرح له عالمه، والعالم المسرحي ليس عالما لأحد. والشبكة الكتابية للذات تدخل في منافسة أو في صراع مع شبكة أخرى، ونظام كوكبي آخر: فإذا كان في المركز، فإن هناك مراكز أخرى. والتحليل العاملي يوضح تعدد مراكز polycentrisme المسرح. إذن، في البداية ليس هناك في النص المسرحي صوتا متميزا سيكون صوت الإيديولوجية السائدة: فالمرشح بطبيعته لا مركزي

النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زيش- جامعة الجزائر-

المصرح

التبيين 34-2010

المؤلف وبحسب المقطوعات)، فهو الممثل صانع الخدع، وذلك الذي يكون فعله المتكرر هو خداع الآخرين: من هنا تأتي القصة المتكررة للخدع التي جعلته مذنباً إزاء أبلاندر. ويمكنه أن يكون مشابهاً جداً لشخصية أخرى لها الدور التمثيلي نفسه، أي دور المحتال، والمخبط للأمال.

ويتميز الممثل:

(1) **بلجرا** بخصه: $Sn+SV$ ، حيث يلعب دور التركيب الاسمي بالنسبة للتركيب اللفظي الثابت (سكبان المحتال س)؛

(2) يحدد من السمات المغايرة *différentiels* ذات اشتغال ثنائي؛ مماثل للصوت (أو الفونيم) وفق جاكوبسن، والممثل هو "جملة من العناصر المغايرة القريبة مما يطلق عليه ليفي ستروس *mythèmes*": فهي حكاية ما (وفي نص مسرحي أيضاً) لا تكوّن الملك ملكاً فقط، وعرش، ولكن هذه الكلمات والمجولات التي تحصلها هذه الأخيرة تصبح الوسائل الحساسة لبناء نظام واضح، مشكل من تقابلات *نكر/إثني* (من جهة الطبيعة) و*فوق/تحت* (من جهة الثقافة) وكل التبادلات الممكنة بين الحدود الستة.⁵⁵ إننا لا نعتبر التقارب بين الميمات والمعانم سوى كمجرد مقارنة، وليس تطابقاً، غير أن ليفي ستروس يضيف قلة، وهو ما يقرّبنا من مجال بحثنا، بأن "هذه (الميمات) هي نتيجة لعبة تقابلات ثنائية أو ثلاثية (وهو ما يجعلها قابلة للمقارنة بالصوت) ولكن بعناصر محتملة سلفاً بالدلالة على صعيد اللغة والتي يمكن التعبير عنها بمفردات اللغة".⁵⁶

يحدد الممثل، إذن، بواسطة عدد من السمات المميزة: فإذا كان لشخصيتين المميزات نفسها وتقومان بالفعل نفسه، فهما الممثل نفسه. والممثل هو ذلك الذي يلعب، مثلاً، دوراً ثابتاً في احتفال ديني؛ والذي يلعب الدور نفسه سيكون الممثل نفسه، إذا كانت له السمات المميزة نفسها (الكهنة مثلاً). والفرق في سمة مميزة يبرز التباين من ممثل إلى آخر، ومن ممثلة-لمرأة مثلاً إلى ممثل-رجل. وهكذا فإن الممثلين

فالعامل عنصر في بنية تركيبية يمكنها أن تكون مشتركة في كثير من النصوص، والممثل هو، مبدئياً، ممثل في لقصة أو في نص محدد. هذا الممثل نفسه يمكن أن ينتقل من خانة عاملية إلى أخرى أو أن يحتل العديد من الخانات: كما هو الحال في كل قصة عاطفية، حيث تكون الذات والمتلقي هما الممثل نفسه. وبالمقابل، يستحيل بناء خطاطة عاملية (تتعلق خاصة بنص مسرحي) دون الإشارة إلى العديد من الممثلين داخل الخانة العاملية نفسها.

ولكنها سمة يشترك فيها الممثل مع الشخصية. فكيف يتم تمييز أحدهما عن الآخر؟⁵⁷ ذلك أن كلاهما عنصران من عناصر البنية السطحية، لا البنية العميقة، لذلك فهما، يطابقان لكسما. ويطابق الممثل، بوصفه لكسما، عدداً من الميمات *sèmes* التي تميزه. ولكنها ليست الفردية: فالممثل كالعامل، ليس هو الشخصية. من المؤكد أن التمييز ليس بسيطاً: وبطريقة ما فإن مفهوم الممثل يغطي عدد لا بأس به من مفهوم الشخصية المنفردة (اسم/صفة). وأما غريمانس، فهو يعرف منذ البداية مفهوم الممثل "معتداً في ذلك على تصورهما الساذج فقط؛ كما بالنسبة للشخصية التي تظل مستمرة بطريقة ما طوال الخطاب السردي". ولكن مثل هذا التصور مازال غير ملائم: لأنه يوسعنا أن نعتبر أن الكثير من الشخصيات يمكنها أن تكون الممثل نفسه؛ فلنفترض مثلاً مختلف الخطاب الذين يطلبون يد أميرة في حكاية ما: فهم ليسوا العامل نفسه (أحدهم فقط سيفوز بها)، ولكنهم الممثل نفسه: أي الممثل طالب يد الأميرة؛ ففي مسرحية كاره البشر لمولير لا يكون صغار المركيزات العامل نفسه فحسب، وإنما الممثل نفسه أيضاً. لذا يستحيل الخلط بين الشخصية والممثل.

فالممثل، إذن، عنصر حيوي يتميز باشتغال مطابق الحاجة تحت مختلف الأسماء وفي مختلف الوضعيات. كما بالنسبة لسكبان، في مسرحية حول سكبان *les fourberies de scapin*، الذي مهما كان دوره العاملي (مرسلاً، ذاكاً أو مساعداً، بحسب النموذج

النموذج العامل والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زيشن- جامعة الجزائر-

المصرح

الطبعة 2010-34

لنأخذ مثلا مسرحية بيرينيس وشخصياتها الثلاث:

أونتوكيس = أ-ب-ج-د-هـ

تيوتوس = أ-ب-ج-د-هـ

بيرينيس = أ-ب-ج-د-هـ

ينبغي أن نشير إلى أن السمة ملك/غير-ملك هي سمة غير ملائمة بما أن جميعهم رؤساء دول، وملوك. فما يطرحه كلا من تيوتوس وبيرينيس متحدثين بالحب،⁵⁸ هو موقف القوة، وهو النقي، في حين أن كل شيء (ماعدا الحب، مع الأسف!) ينبغي أن يجمع كلا من بيرينيس وأنتوكيس؛ فالعنصر البنيوي الحاسم، ذلك الذي يحدد الممثل الراسني، هو وضعية نقي+ لا-قوة مميزة للممثلين من أمثال جوني، وأندروماك، وبيرينيس، وبريطانيكوس، وأتاليد، وفيغورا مع تميز إضافي بين كل من جوني، وأندروماك، ويونيم، وأتاليد، وبليزيد الذين لا يحدون القوي وبيرينيس أو أستر، اللتين تحبانه. كما نرى أيضا كيف أن هوية السمات المميزة لا تكفي لصنع هوية الممثلين، إذ لابد أيضا من هوية الأجراء؛ فهنا يكون الأجراء حب غير-القوي، مثلا، هو عكس حب القوي.

وعلى هذا الأساس نرى ما يلي:

(أ) ليس من السهل لهذا تمييز مختلف السمات الخاصة بالممثل (محب/غير محب مثلا) في الأجراء الذي يفهمه، فهنا بالمعنى الدقيق مسمّنون prédicats. أما مفهوم الممثل فما يزال غامضا؛

(ب) كيف يفيد هذا المفهوم في توضيح عمل الشخصية، وبشكل أكثر تحديدا، علاقات الشخصيات فيما بينها؟

(ج) كيف أن ما يميز "المادة" الحيوية للكاتب هو مخزون الممثلين؛ وهو ما نطلق عليه عادة الشخصيات- الأنماط، فالنساء عند كورناي، أو الأطفال عند ماتيلدك هم ممثلون، أي شخصيات موهوبة بحد.

ينتمون إلى عدد من الاستبدالات: والاستبدال مؤنث عكس الاستبدال مذكر أو الاستبدال "ملك" عكس الاستبدال غير ملك. والممثل، كـ "وحدة" في القصة، هو في مفترق عدد من الاستبدالات والكثير من التركيبات السردية syntagmes narratifs.

كما تمثل شخصيات كورناي أيضا عددا من الممثلين الذين يتميزون بسمات خاصة. لنأخذ كمثال لذلك مسرحية سينا. فالشخصيات الثلاث، سينا، وإيميلي، وماكسيم هم ثلاثة ممثلين-متعلمين، مع الإجراء نفسه (والفعل نفسه) وهو التآمر، والسمات المميزة نفسها، فهم شباب، والقون تحت رحمة أغسطس، ومعاونون لطغيانه. وهم ليسوا متطابقين طبعا في كل السمات المميزة: فـ "إيميلي" امرأة، وسينا "محبوبة"، وهي سمة تميزه عن ماكسيم. لذا نفهم، إذن، أن الممثل عنصر مجرد يفتح لها نوعية العلاقات بين الشخصيات، وكذا هوية الوظيفة التمثيلية actorielle. ففي مسرحيات "مرحلة" شيوخة كورناي، نجد أن المهم في الوظيفة التمثيلية يدور حول السمة المميزة ملك/غير-ملك. بحيث نرى كيف يفيد تحليل هذه الوظيفة أساسا في تحديد الشخصيات وعلاقاتها⁵⁹. أما عند راسين، فإن التباين لم يعد يتم بين ملك وغير-ملك، بل بين قوي وغير-قوي. ذلك أن السلطة لم تعد تؤكد كـ "ملكية"، أي شرعية وحق إلهي، فهي تبدو مجرد وضعية قوة. وبهذا يكون لدينا لعب ممثلين بسيط للغاية:

أ	محب-غير محب
ب	محبوب-غير محبوب
ج	قوي-غير قوي
د	رجل-امرأة
هـ	غير منفي-منفي

النموذج العاملي والعمرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زيلش - جامعة الجزائر -

العمرح

التبيين 34-2010

إلى الدور في الدراما الرومانسية؛ فـ "راي بلاس"، مثلا، وهو ممثل غير محدد بعدد من السمات المميزة فحسب، وإلما هو ممثل في إجراء محدد (عاشق الملكة) أيضا، يلعب الدور الموضوعي للخلل (من خلال التفكير، والهوية المزيفة، وتدمير المكائد). ونرى هنا كيف تتم العملية: أي عملية الانتقال من الممثل إلى الدور الممثل، ثم العودة من الدور الممثل إلى الممثل - كيف يمكن على مستوى العرض أن يتم مثل هذا العمل لتحرير الشخصيات من شفرتها الأصلية، ولإعادة تشفيرها بشكل آخر، وكيف يمكن لهذا الدور (الميلودرامي مثلا) أن يكون مغربا على المستوى النصي أو الركيحي. فالثنائي المبالغ فيه لقانون الميلودراما، مثلا، في عرض المؤلف Précepteur، لـ "الفر" إخراج صوبيل Sobel⁶⁰ يعمل على تدمير الأوتار الميلودرامية المعززة للشخصيات. وعلى العكس فإن أوترووسكي، يفك شفرات شخصيات الميلودراما ليعيد تشفيرها بشكل آخر، بحيث يصبح الدور من جديد شخصية (انظر مسرحية الهولوية l'Abîme، مثلا). ثم عمل بأكمله من الرفض الإيديولوجي يمكن أن يتم من خلال بناء علامات العرض التي توضح التقابل وتعقّد الهوية بين كل من الممثل والدور أو تقيم على العكس السخري من خلال ذوبان الممثل في الدور: إذ يمكن مثلا بناء الأبطال عند راسين (ممثلين) بتشفيرهم في العرض تبعا لمعايير للثاني الأول في الدراما العاطفية الشعبية.

هذا العمل الذي يقدمه التحول للتمييز بعناية بين الممثل والدور (وفقا للشفرة)، يؤديه على مستوى العرض المسرحي كل من المخرج والكوميدي الذين يميزان، بدورهما، الممثل (وإجراءه) عن الدور الممثل، ويفكان شفرة الشخصية لكي يعيدان تشفيرها بشكل مغاير، أو على العكس يصهران الممثل وإجراءه في شفرة (مسرحية اجتماعية وثقافية). وكما ينتهي كل تحليل سيميولوجي للنص بلقاء النص على الشفرة التي تضم صلية الكتابة وتشكل العناصر الحيوية للقصّة بإعطاء هذه الشفرة تاريخيتها⁶¹ historicité وخصائصها الإيديولوجية،

من السمات المميزة المشتركة. وعالم الكاتب الدرامي إنما يتضح بواسطة هذا المفهوم.

2.4. الأنوار. من هذا المنظور يُخشى أن يختلط الممثل بالدور.

ما هو الدور؟ إن كلا من ج. غريمالس وف. راستسي يستعملانه بشكل متواتر بمعنى الوظيفية (الدور العاملي، أو الدور التمثيلي، كتور الممثل مثلا). ونحن نستخدمه بالمعنى الذي يستعمله به غريمالس أيضا (في كتابه: في المعنى) أي بمعنى الممثل الممثل codé المحدد بوظيفة معينة. فالدور، كالممثل، هو أحد الوسائط التي تتيح الانتقال من "شفرة" عاملية مجردة إلى تحديدات ملموسة للنص (الشخصيات، والأشياء).

كما يكون الممثلون في الكوميديا ديلازتي أيضا أنوارا محددة بوظيفة مفروضة بواسطة شفرة: فالأنواركان سلوك وظيفي متوقع، وإذابت. كما في السيرك حيث يكون المهرج تورز رمزيا. وفي الاحتفال الديني حيث يؤدي الأنوار (أو يمكن أن يؤديها) مختلف الممثلين.⁶² وهذا المعنى يقترب من المعنى التقليدي للدور (الممثل) في المسرح وحتى لذلك الذي ينطق بالأنوار المشابهة: فالمتبحر Matamore ليس ممثلا ولكنه دور، رغم أنه محدد أيضا بسمات مغايرة أكثر دقة أيضا. ولا يمكن أن يكون هناك دور بالمعنى الدقيق إلا في قصة مشفرة بدقة (احتفال ديني أو شكل مسرحي متكلف جدا). كما بالنسبة لشخصيات الميلودراما (الكلاسيكية، Pixérécourt مثلا) الذين أيسوا ممثلين بالمعنى الدقيق، ولكنهم أنوار، كتور الأب النبيل، ودور الفتاة العذراء، والغائب، والغنى البطل، أو الأبله.

كما يمكن للشخصية أن تلعب في الأشكال المسرحية الأكل تشفيرا، دورا لم يخلق لها، بحيث يمكن للثاني الأول في الرواية العاطفية أن يلعب دور الأب بالنسبة للطفلة اليتيمة: بحيث نرى كيف يتم الانزلاق ممثل-دور. ويتواتر هذا الانزلاق من الممثل

النموذج الصاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

التيهين-34-2010

المصرح

والمعرض هو مقتضى منهجي ضروري، فسوف نرى لاحقاً كيف يمكن لمسيولوجيا المسرح أن توضح تفصيل كل واحد منهما، بقلب النظام النظري نص-عرض جدلياً.

على أية حال، من الضروري، وهنا نعرض الدراسات التاريخية نفسها، القيام بعملية جرد للممثلة المميزة التي تولف الأدوار المشفرة للمسرح، وتطوّرهما والملاقة القائمة بين إجراء الممثل ووظيفته الدور: كما ينبغي تحليل العلاقة بين الممثل سكان (صانع الخدم) والدور المشفر للخدم (وتحديدًا الخدم المخادع) في الكوميديتات اللاتينية والإيطالية. ومن الضروري أيضاً أن نرى كيف ينتقل الممثل سكان من خلفة عاملية إلى أخرى: فمن خلفة-المساعد إلى خلفة-المرسل وحتى إلى خلفة-الذات. ومن بين الأمثلة على ذلك، وما أكثرها، الممثلون في مسرحية الملك لير، والذي تكرر مكانته العاطفية غير مؤكدة تماماً (هل هو المساعد أو المضاعف لذات-موضوع لير؟) هو ممثل وظيفته، أن يتكلم بمسخرية عن الملك لير وأبوتيه، في الوقت الذي ينضوي فيه في الدور المشفر لممثلون الملك (الملاهي، والسووك، والإيماء، والكلام الملحن للشهي والجلسي على السواء).

3.4. الإجراءات. إن تحديد الممثلين والأدوار في النص والمعرض على السواء سهل نسبياً إذا ما اعتمدنا على دراسة حسية وتقليدية. فمن السهل كشف الفعل الرئيسي لهذه "الشخصية" أو تلك (أو الأعمال المتعاقبة) - فـ هـرميون تحب بيروس، ثم هـرميون تقوم بقتل بيروس، مما لإجراء متعاقبان واضحا

جداً كذلك بالنسبة للممثلة الخاصة التي تصنع ممثلاً معيناً (أمرأة شابة، وضعية قوة). أما فيما يتعلق بالدور، فمن المهم مراعاته بالنظر للنظام المسرحي المعاصر (أو السابق): وهنا يتدخل مفهوم تاريخ المسرح والتوقع المسرحي (كوميديا ديلازتي، كوميديا، تراجيديا، ميلودراما، دراما، إلخ). هذا النوع من التقصي يقوم به الكوميديون والمخرجون ثقافياً؛ فهناك بحث "بدائي" عن الممثل والدور.

كما أنه ليس ثمة عرضاً يقوم بهذا العمل حول علاقة الممثل والدور (بالمعنى المسيولوجي لهاتين الكلمتين) لإلقاء الضوء أو لمسور تاريخية الشفرة المزدوجة للنص والمعرض وتحديدتهما الإيديولوجية. وبهذا يمكن لنص مكتوب لشفرة عرض مسرحي على النمط الإيطالي أن يكون غير مشفر، ويعد تشفيره لنظام عرض مختلف: لذلك يمكن إعادة صياغة الممثلين والأدوار وينبغي إعادة بناء علاقة هؤلاء بأولئك. نرى إلى أي حد يكون التحليل النصي المصغّر للمعرض مخيباً، رغم أهميته، كما يمكن أن يكون مغلوفاً دائماً، ومهزوزاً عن طريق هذه الممارسة الدالة وهي العرض.

أما فيما يتعلق بالنقطة الخاصة بالأدوار المسرحية، فإن بعض تحديداتها لا تنشأ من الحوار فحسب، ولا حتى من الإرشادات الإخراجية، ولكنها تخضع للقانون غير-مكتوب (ولكنه تقليدي)، وإيماء مشفر تلقائياً كما بالنسبة لدور المتبجح المحدد ركيباً (ملاهي، إيماء) فضلاً عنه نصياً. في هذه الحالة، تكون العلاقة بين النص والمعرض معكوسة؛ ويكون النص تابعا للمعرض ويبدو ثانوياً بالنسبة له؛ بحيث لا تكمل تحديدات الدور المسرحية التحديدات النصية فحسب، ولكنها تتحكم بها أيضاً، وإذا جاز القول، فهي تحددها سلفاً. فالكتابة للمسرح، ولسبب بسيط ومادي تماماً يتعلق بشروط الكتابة المسرحية، ليست هي الكتابة للممارسة الاقتصادية للمكتبة، إنها الكتابة لممارسة اجتماعية واقتصادية وهي الركن المسرحي، والتي تقتض مكاناً مسرحياً، وممثلين، وجسوراً، ومالاً جديداً في البداية، وبنى مادية تعكس مقتضياتها على الكتابة. ونلزم ما يكتب في المسرح ما لا يمكن، في الظروف المادية (والتي ينتمي إليها "التلقي")، تمثيله أو سماعه. وإذا لم تكن الكتابة للمعرض المسرحي، فإن الاتواءات النصية تكون أكثر وضوحاً: ذلك أن قانون العرض (المحدد تاريخياً) يكون مخالفاً ومغرباً عائلية (مسرحية لورانسو التي تنتمي إلى مسرح هغو الحر).

نحن لنمس حدود تحليل مسيولوجي لا يعتمد سوى على تحليل القصة النصية. وإذا كان التمييز بين النص

النموذج العامل والمصرح أن إيرمفيلد

ترجمة سميرة زيشن - جامعة الجزائر -

المصرح

التيبين 2010-34

مع أولا: تقديم كشف بأفعال الممثل في تسلسلها؛ ثانيا: من وجهة نظر معجمية [lexical]، تقديم قائمة بالأفعال التي يكون فيها الممثل موضوعا للتلفظ؛ ثالثا: تقديم قائمة تأخذ بعين الاعتبار ترتيب السمات المعنوية الواردة في الإرشادات الإخراجية وفي الحوار (حتى الحوار الذي لا يرد فيه الممثل). كما تتبع الدراسة بتحليل دقيق ليس للممثل، ولكن للشخصية. وبهذا يكون تحليل الاشتغال المُمثلي، في النهاية، هو جزء مكمل للنشاط الشخصيات: ذلك لأن الممثل مجرد قطعة موضحة وممتطة في كل معقد هو الشخصية المسرحية.

ثمة بعض الملاحظات التي ينبغي تسجيلها وهي:

(أ) إن الممثل محزول قليلا أيضا وقابل للعزلة؛ وكما أن هناك نظاما عامليا، هناك أيضا مجموعا مُتمليا actoriel تشكل سماته المميزة نظاما معارضا (رأينا ذلك في المثال البسيط لبييرينيس). وتكمن أهمية تحديد المجموع المُمثلي في كونه يوجه سهولة قراءة العرض، عن طريق لعبة تحديدات وتقابلات بسيطة وبعدها قليل أيضا.

(ب) إن بحثا أكثر دقة يستدعي القيام بدراسة مقطوعة بمقطوعة (انظر infra تحليل المقطوعات)،

¹ - Voir la revue Poétique, n° 9.

² - V. Propp: Morphologie du conte, E. Souriau: Les deux cents mille situations dramatiques.

³ - V. Dyk «Grammaires textuelles et structures narratives» in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, 1974, p. 204

⁴ - Voir l'ensemble de cette discussion in Umberto Eco, op. cit

⁵ - كذلك هو الشأن مثلا بالنسبة لـ "الدراماتوجيا الكلاسيكية في فرنسا" لـ ج. شيري J. Scherer التي غلغت الآثار الأكثر دهاءا عندما طبقت تصوراتها سواء في المسرح الإغريقي أو مسرح الشرق الأقصى.

⁶ - للتحديدات "السطحية": الشخصيات، والخطابات، والمشاهد والحوارات، كل ما يتعلق بـ "الدراماتوجيا" والبيئة المعينة: تركيب العمل الدرامي، وعناصره الخفية وعلاقاتها. كما بالنسبة للممارسات المتعددة لفرسان القادة المستترة، في البحث عن الكأس المقدسة.

⁷ - Ibid, p. 190.

⁸ - J. Kristeva - Cinétique 9/10, p. 73.

⁹ - حول هذه الوظائف انظر، Bremond, Communications no 8.

¹⁰ - Grotowski: Vers un théâtre pauvre, page 30.

¹¹ - انظر infra، فصل للشخصية.

¹² - A. J. Greimas - « Actants, Acteurs, Rôles », in Sémiotique narrative et textuelle.

¹³ - نذكر هنا بأن أبحاث غريماس لا تكرر بشكل خاص حول المسرح ولكن حول كل شكل من أشكال القصة.

¹⁴ - سيكون من المهم أن نرى على المستوى النظري كيف يمكن للمعاوضة التثومسكية أن تتوافق مع التفسيرات التقيدية (أو الشكلانية) لوليسلاف.

¹⁵ - أن نمل من التفكير بهذا صعوبة فهم خصوصية المسرح، على مستوى النص، والتي تبدو بسيطة في الممارسة الواقعية للعرض.

¹⁶ - انظر عند غريماس، مفهوم جامع-العامل archi-actant, p. 184, Sémantique structurale.

¹⁷ - Greimas, ibid., p. 185.

¹⁸ - لنلاحظ الدلالة الإيديولوجية لوثاقية الحكم: فهي تقترض أن وراء حضور القوى المتضاربة هناك، مثلا، قوة حاسمة أو موافقة، سلطة فوق الصراع، فوق الطبقات.

¹⁹ - عندما نتحدث عن المدينة أو المجتمع، فإن الأمر يتعلق بالمدينة والمجتمع كما تردان في المنظور الإيديولوجي لتطبيقه السائدة، وليس مجرّدا من هذا تأتي إمكانيات الصراع داخل الخفة (1).

النموذج العاملي والصرح أن إير هفيلد

ترجمة سمية زيلش- جامعة الجزائر-

الصرح

التبيين 34-2010

- 20- مثال الإخراجين المتزامنين للمرحية نفسها يوضح كيف يمكن للتشتمل العائلي أن يركد أو يحس من قبل المخرج: إلفراج م. هارمون في 1975، بين بوصوح أكثر من إخراج متولات سائد دور الإنتاج الاجتماعي في ترجمة لركاب المخرج.
- 21- وهو ما يبينه بشكل رائع فيلم بروسون Bresson الذي يحمل عنوان: لاسيلو البحيرة.
- 22- نلن هذا نقطة حيث تفرص الفرعة المتعددة التخصصات نفسها، وحيث تتمازن كل من السيمولوجيا المسرحية والأنثروبولوجيا والتاريخ.
- 23- لدينا إذن مثال أساسي وهو:

(م) + (ذ)

(مع)

- فالعنصر الصراعي سيكون مؤلفا من المزدوجة (م-مع)؛ وكمثال على ذلك مسرحية إستر لراسون، حيث يكون الفعل هو الصراع بين الإله، حامي اليهود والوزير أمان، وهو صراع يس فوق رأس هذه الآلات التي هي إستر وإسيرييس (وقد تجلى: الإله عبر مارودكي).
- 24- تتماهى الدات والمثلي في الحالة التي تتحرك فيها الذات لنفسها، كما هو الحال في البحث الماظمي.
- 25- الترجمة الحرفية هي: التاريخية عالميا.
- 26- vs (إختزال لكلمة versus) التي تعني عكس
- 27- يقتضي مفترض هذا الاقتراح وجود موضوع (م) كإثر على أن يكون مرصوح وغية بالشئ لـ (ذ)
- 28- انظر. infra, Modèles multiples.

- 29- هناك تحليل آخر لـ: "ديكرو" ربما يوضح لنا هذا شرط بوسطه مفهوم التمسند المعقد prédictat complexe (انظر لول أو لا قول، ص. 121).
- 30- الطابع شبه المرمم لهذا الحب، والذي يشير إليه الثرين نيهالديو الذي يدعو للوقوف "والذي" وتوحي إليه الصورتان الأموميان، ماري سونديري وكاترين.
- 31- ربما أن يكون من الصور قراءة رغبة ملكيت كريمة (مكبونة) تزوجته؛ والذي بوصفه رغبة غير مباشرة، أي أن يكون عظيما، ملكا، ورجلا، إنج. لكي يكون محبوبا لفيها.
- 32- كما بين الإخراج الحديث لمسرحية هملت، والذي كانت به دوليس لوركا، فورتبراس القادم كثر طاغية، بحيث يكون أول فعل يقوم به هو قتل هوراسيو، صديق الأمير القيد.
- 33- كما بالنسبة لهرمون الذي يفصل في مسرحية غورد، "يؤمنني أن تكون مومع"، كليل وريغتها- وهي بنوة واضحة نصياء، ولكنها تبقى في النل بسبب متطلبات الشفة.
- 34- هذا أيضا، يمكن لقراءة التحليل النفسي التي قام بها أندري غرون لمسرحية عليل تحت عنوان: un œil en trop أن توضح التحليل العالمي وتتصح به. وبهذا يمكن أن نقرأ نوعا من دورة الرغبة (الجنسية) (homosexuel) والكرامية:

(ذ) = صليل

(ذ) = ليأهو

(م) = كاسيو - (مع) = ليأهو

(م) = كاسيو - (مع) = صليل

إياها بيات يمكنها أن تكون أيضا مضاعفة بحضور دينوية كموضوع مؤث مرغوب فيه و قابل القيمة.

- 35- انظر دراستنا حول بيات المولود لما "الأخبار والأشراق"، مجلة العلوم الإنسانية، صيف 1976. "Les bons et les méchants", Revue des sciences humaines, été 1976

36- انظر مفهوم القضاء الدراسي، في الفصل الذي يحمل عنوان "القضاء المصري".

- 37- أن يكون من الصعب دراسة التمسند من جهة، وميلويمان من جهة أخرى، كذاتين منفصلتين، وموزعتين بين رغبتهما وإرادتهما في الانماج داخل الجماعة.

38- برى جيدا أنه لا يوجد هناك مكان مستقل للعمليات بالنسبة لتيقة شخصيات الجماعة؛ فهو إن لم يكن حليفا، فسكون ممرضا لألمست، كما برى أيضا كيف يبرز النموذج العاملي صراعا موعا بالتحددات السيكولوجية الواضحة ("الصدقة" مثلا) للخطاب. ولر طويي القول أن تحليلا دقيقا لهذا الخطاب ذاته، سوف يوضح لطابع الصراعي والمعارض للخطاب لفياليت (انظر. infra, p.146). وفي المنظور نفسه، نلاحظ أيضا التبادلات بين

النموذج العاملي والمصرح أن إيريهفيلد

ترجمة سميرة زيثل - جامعة الجزائر -

الطبعة 34-2010

المصرح

المعارضين: وهكذا يتكرر الاستبدال المعارض، الذي تنضم إليه أرمينيوي، ظاهريا كمساعدة لألمست، ولكنها في الحقيقة معارضة لذات المزوجة ألمست-سبولمان، كما يشير إلى ذلك مباشرة خطاب ألمست.

³⁹ - F. Rastier : « Dom Juan ou l'ambiguïté », in Essais de Sémiotique discursive.

⁴⁰ - انظر infra مشكلة التقطيع بالمقطوعات.

⁴¹ - Rastier : ibid., p. 92.

⁴² - D. et D. Kaisergruber, op cit., p.24. «c'est le heurt non de deux personnages, mais de deux fonctionnem-ents sémiotiques qui constitue le texte.» "إليه ليس تصادم شخصيتين اثنين وإنما وظيفتين سميويتين تولفان النص."

⁴³ - Schmit, in Sémiotique, p. 148.

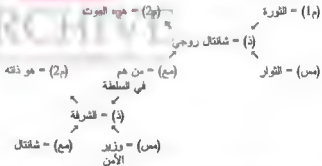
⁴⁴ - الحواري: تطلق الحوارية، dialogisme مند النصوص الثنائية لـ"باختين (شعرية دوستويفسكي، Seuil, 1970, Rabelais, Gallumard, (1970) على المحضور المتزامن لمصوتين داخل النص الأبيي نفسه، لتوضيح الاشتغال الخالص بالتناقض (الإيديولوجي مثلا).

⁴⁵ - نذكر هنا، بأن هذا عمل الكتيب والمفرد (المصرح والكوميدي) والمفرد في أن واحد.

⁴⁶ - لقد كان الإخراج الذي قام به لفظوان فخرت للمسرحية حول هذه النقطة مدهما: فمن المؤكد أن ضعف الملك كان ولعنا، ولكن حضوره الكلي omniprésence ركعيا جعل ضلائله، وغيبته، وجهه وعدم كفاءته غير واضحة جميعها في توكبه كذات.

⁴⁷ - تريد فليترا شراء هيبوليت بواسطة السلطة الملكية، تقول: "لويس، اجملي النتائج يتلأأ أمام عينه"

⁴⁸ - هذا هو النموذج العاملي المتفاوت المسرحية كشرفة للمسرحي جان جيني؛



⁴⁹ - انظر infra الفصل الخامس بـ « Le théâtre et le temps » (« Temps et séquences »).

⁵⁰ - F. Rastier : op. cit.

⁵¹ - Greimas, in Sémiotique narrative et textuelle.

⁵² - Ibid., p. 161.

⁵³ - انظر لـ. برونوب: "يحدث أن نقسم دائرة الفعل بين المحدود من الشخصيات أو أن نحلل شخصية واحدة للحديد من دوائر الفعل." (ص. 98-99)

⁵⁴ - المعتمد - هو الوحدة الدنيا للدلالة.

⁵⁵ - Levi-Strauss : Anthropologie structurale 2, p. 170.

⁵⁶ - Ibid.

⁵⁷ - انظر infra « Personnage », p. 136.

⁵⁸ - ربما تتيج هذه الملاحظة للتصهيدية تجاوز النزاعات النصية حول الحب أو الاستلاء المتوقع لـ "تيكوس".

⁵⁹ - يمكن لألفسيف، أو كاردينال أو كاهن قرية أن يفتو القاموس أو يمنح الأسرار.

⁶⁰ - Théâtre de Gennevilliers, printemps 1975.

⁶¹ - Voir notre travail sur le « Mélodrame » Revue des Sciences humaines, Juin 1976.

في طريق البطل كيشوت الممزوجة بالواقع والخيال، يلتقي كيشوت بباتشو، رجل بسيط قرّر هو الآخر السفر وتغيير حياته، فيسافران معها ويعيشان أكثر من مغامرة ويلتقيان بالعديد من الشخصيات الغريبة وفي الأخير ينصلان ويعود كيشوت إلى حبيبته التي نقلت بسببه فيموت جسده هو الآخر بعدما طغت روحه مرات ومرات.

حاول المخرج شوقي بوزيد التلّرجح واللعب بين عالمين، الأوّل خيالي ذلك الذي يعيش فيه كيشوت ويتخيّل أحداثه مثل كونه يركب سيارة والثاني واقعي رسمة المخرج من خلال وضعه أربعة أجهزة تلفزيون معلقة تحكي بالصور ما يقوله ويفعله كيشوت في حياته الخيالية مثل ركوب سيارة حقيقية، أي أنّه قسم العمل المسرحي إلى جزأين، واحد خاص بنظرة كيشوت غير الواقعية، والثاني يعكس الصورة الحقيقية للأمور وما يحدث على خشبة المسرح.

وكان اعتماد المخرج على الأسلوب السريالي من خلال خلقه لشخصيات غريبة تنتمي إلى جمهورية دون شعب ولا نشيد ولا ماء، يلتقي بها كيشوت وخدمه باتشو في رحلتها، علاوة على كلّ الظلال التي تلاحقها في هذه السفرة تنتمي إلى عالم الخيال لكيشوت.

وتنتهي رحلة كيشوت عندما يصبح الطريق مستقيماً بدون منعرجات وهو ما لا يناسبه، ولكن العودة إلى الحياة الواقعية أمر، فحبيبته ماتت والثيران تأكل الشاشات المعلقة تعبيراً عما يشعر به الفارس النبيل الذي لم يفهم الحياة ولم يقبلها فلخّثر الخيال ومات فيه، وتكون نهاية العمل بخروج كل الممثلين مرتدين ألبسة رجال الفضاء ورؤوسهم متحوّلة إلى شاشات تلفزيون.

وجاءت أحداث العمل بوتيرة بطيئة إلى حدّ الملل في بعض الأحيان كما خلت هذه المسرحية من الحركة والحياة، ومن السحر أيضاً فلم تخلق أجواء ساحرة تجذب إليها الجمهور، ولم يتمكن من المقاربة بين ماهر خيالي وواقعي فضاغ للمشاهد أما كم من الأسئلة الميتافيزيقية التي لا تنتهي حتى بقتناء المسرحية ربما لأن النص أعق من أن يجسد على أرض الواقع بشخص لم تلبس العمل بشكل جيد، أو أن الفكرة أصلاً لا تتلائم مع متعود المهتم بالمسرح الجزائري مشاهدته.

كيشوت الرجل الذي لا ذنب له" مسرحية عرضت بالمسرح الوطني الجزائري من تأليف محمد بن قطاف وإخراج شوقي بوزيد، ترجمها من الفرنسية إلى العربية الفصحى الناقد المسرحي محمد بوكراس، مسرحية تحمل أبعادا فلسفية ويقف أبطالها عند نقطة فاصلة بين عالم الخيال والواقع وينطلقون من تساؤل جماعي هل الحياة الخيالية أحسن من الحياة الواقعية أم هي أكثر سوءا منها على اعتبار أنها مصنعة.

يخل لنا عند سماع اسم المسرحية أنها القتل لقصّة دون كيشوت لميغال دي سرفانتس وإنما النص المسرحي مبتكر يعالج من خلال شخصية كيشوت العديد من الأحاسيس الخاصة بالإنسان على غرار الحب والكراهية والألم والتألم لدى الجمهور أسئلة ميتافيزيقية وهذا حسب ما أكد لنا صاحب النص المسرحي محمد بن قطاف.

وجاءت المسرحية باللغة العربية الفصحى وجرت العادة أن تكون المسرحيات الجزائرية باللهجة العامية، ولكنها كانت إضافة مميزة للعمل خصوصا وأن الأسلوب المسرحي جاء فريدا من نوعه فخلطت النزاهة والصدق هي اللغة الجوهرية للعمل ولم يكن ليوجد أي فرق لو كان النص جاء بالدارجة أو الأمازيغية.

مسرحية كيشوت، الرجل الذي لا ذنب له" التي قدّمت لأول أمس بالمسرح الوطني عن نص أحمد بن قطاف وإخراج شوقي بوزيد، وقام بتمثيل مشاهدا كل من فاضل عباس آل يحي الذي يقوم بدور كيشوت البطل، كمال زرارة، الهادي محفوظ، فطيمة شيخ، إبراهيم جلب الله، فائزة أمال، توفيق رابحي والطفل عبد القني علوان، تحكي حكاية كيشوت الرجل الذي اختار أن يسير بدون هدى بحثا عن مغامرات أو هروبا من واقع أليم فرقه بحبيبته، هو رجل من كثرة قراءاته لكتب الفروسية، تحوّل إلى فارس لكن في عالم الخيال، ومضى ماشيا في القصة الحقيقية لميغال سرفانتس وركبا سيارة في العرض المسرحي إلى عالم، قد يغيّر منه أشياء كثيرة ويصلح عيوبه العديدة، وإن كان المسرحية ليست القتل من قصّة دون كيشوت لميغال دي سرفانتس، ولكنه يتناص مع دون كيشوت الذي يحارب الطولحين فكيشوت يخارب الواقع بسيف من نوه خاص هو الخيال المطلق.

أخذت تتقلب كمقرور، والفراش ألسنة لهب.. بعد أن أمست لياليها ممهورة بالياس. وهو يشغل حيزا إلى جوارها، هامدا، وعيناه تتعلقان بسقف الغرفة هربا من استجداء النظرات.

تسترجع أيام الحب وقبل الزواج. كان هذا الرائد إلى حوارها مشتتلا.. وتضحك في سرها - متذكرة تحفها حينها لتلا في جنونه واندفاعاته، واستعدادها لليال راكضة.

الفراش السنة لهب، وهي تتقلب كمقرور.. تتمتم لنفسها سؤالا تتهيب البوح به. ارتكزت بنصف جدعها فوقه. نظرات في عينيه المتحاشيتين مباشرة، وبتحفز قالت: انهض.. لم يرد.. ظلت عيناه على تعلقهما بالسقف. كورت قائلة: سندهب إلى البحر.

ففتح عينيه (المفتوحتين قبلا)، ومن ثم سحب نظرتيه صوب ساعة الحائط، وسهم لفترة.. انه يعرف جنونها وتأججها. يتذكر أن أول ما شده نحوها عيناها الملتهبان جنونا وذكاء.

شعر بيدها توقفه تحسا. رد قائلا: الساعة تجاوزت منتصف الليل؟ لم تبال برده، وسحبته من الفراش، فهب جدعه منتصبا. نظر إليها تفجر داخله حنين ما.. تعانقت أيديهما وولجا من الباب.

في هذه المدينة هياج الليل يفي مكونا متوجسا، ويثير رعبا خفيا من مكان ما.

لم يترددا. انطلقت سيارتهما تقطع طريقا طويلا إلى البحر، وعندما اقتريا ظهرت لهما مياهه الفضية للمع، وتناهى إليهما الهسيس الأزلي لوشوشة غزلية بين البحر والشاطئ. اتجها نحوه وأخذا بالتمشي والرمال الرطبة تلتهم أقدامهما الواشمة رسمها في الأرض لبرهة، بينما تأتي موجة متمردة تمسحه.

انطرحا بجسديهما فوق الرمال المبتلة. رسمتهما أشعة القمر شبحين بلا ملامح. (جسدان إنسانيان يستلقيان فوق رمال شاطئ). شعرا بديب المياه في أوصالهما. سرت فيهما رعشة برد، أخذا يتقاربان بتؤدة. يتقاربان ويتقاربان و....

سمعا تنغمر موجة بالترب منهما تبعثها أخرى ثم أخريات تراقصت حول الجسدين. وبجموح اندفعت الأمواج تدثرهما. غمرتتهما المياه. انغمسا داخلها، ثم ارتفع جدعاهما، وأخذا يمتطيان الموج. وفي الأفق قطعت الشمس جبل السرة، وألقت بشذراتها الأولى.

عين على الشبكة نافذة على المواقع والمجلات الالكترونية الخبر شوار

عين على الشبكة

التبيين 34-2010

أصوات الشمال

كثيرا ما اشتكى كتاب وشعراء "الدخول" الجزائري من التهميش والحرمان من الأضواء التي استولى عليها كتاب الجزائر العاصمة، حتى كاد البعض يعتقد أن المشكلة مزمنة وليس لها حل. غير أن إرادة بعض الشعراء والإعلاميين الذين عاشوا عزلة عكست الصورة تماما وانطلاقا من مدينة سيدي عيسى كانت بداية تجربة "أصوات الشمال" للموقع الذي يكرر يوما بعد يوم بعد زواره المتزايد في كل لحظة ويكتابه الذين استقبلهم والكثير من الأسماء الثقيلة التي وجدت نفسها منفعوعة إلى المساهمة في نجاح هذه الظاهرة الثقافية، ومن سيدي عيسى إلى كندا ذهابا وإيابا جاءت الرحلة الافتراضية التي جعلت من تلك المدينة على ضفة الحضنة تحضن هذه الأسماء والأصوات المتعددة.

تلك التجربة التي يقول عنها مؤسسها الأول وعربها، الشاعر رايح بلطرش: "إنها تجربة متواضعة لكنها رائدة في نفس الوقت، فقد أصبحت لها بصمتها في عالم النشر الثقافي الإلكتروني، واستقطبت ألقاما كبيرة. ومازال طموحنا كبيرا".

لقد ولدت الفكرة عن طريق اتصال عبر الأنترنت، وجاءت نتيجة الحاجة إلى لم شتات كتاب الهامش والمناطق النائية، لكنها بمقابل ذلك لم تعمل على إقصاء كتاب المركز، وربما هذا هو سر نجاحها واستمرارها بهذا الشكل، وأصبحت بالفعل بعد سنين قليلة من تأسيسها وأجهة أدبية للجزائر في الخارج وهي تستضيف كتابا لهم صيتهم ووزنهم إضافة إلى آخرين من بلاد عربية ومن المهجر ممن يبحثون عن مكان لهم تحت الشمس. ويستعيد الشاعر رايح بلطرش بدايات الحلم الذي تحول إلى حقيقة، بقوله: "التقيت على المسنجر بصديق من أيام الطفولة والدراسة، المتوحد حاليا بكندا، وله شركة في تصميم المواقع الإلكترونية، وهنا بدأت تتنزل الصعاب، حينما شجعنا هذا الصديق على افتتاح عالم النشر الإلكتروني، ومن هنا كانت انطلاقا الموقع، وكان يجب علينا في البداية أن نبذل جهودا مضنية للتعريف به..."

ولم يكن الصديق الذي التقاه الشاعر رايح بلطرش على المسنجر غير المهندس الجزائري المهاجر في كندا محمد العمري الذي يشرف على شركة "لارشدية" لتصميم المواقع الإلكترونية، وبدأت الفكرة فجأة قبل أن تجد طريقها للتطبيق، واتفق الطرفان على أن يكون التحرير في الجزائر والجانب التقني كله في كندا حيث يعمل ويقيم المهندس محمد العمري. ومن محاسن الصنف أن مدينة سيدي عيسى يقم فيها بعض الصحفيين المحترفين الذين أجبرتهم الظروف على الابتعاد على الجزائر العاصمة ومنهم المهدي ضربان وعباس بومامي، وكونا إلى جانب الشاعر رايح بلطرش النواة الأولى لهيئة التحرير في هذا المشروع الثقافي الكبير الذي لم يسع لصحابه إلى الربح المادي، ورغم النجاح الكبير لهذا الموقع يوما بعد يوم وانضمام محررين آخرين، فإن روح النضال الثقافي غير للربحي بقيت مهيمنة وربما تكون هي السر الكبير في هذه السمة التي يتمتع بها الموقع وحافظ عليها رغم كل الظروف التي مر بها. ورغم الإقصاء الذي سبق وأن تعرض له مؤسسو الموقع ومحرروه في وقت سابق، فقد انفتحوا على كل التجارب بدون إقصاء، وفتحوا ملفات ثقافية شائكة للنقاش، وانتقلوا من حالة المستهلك إلى حالة لفاعل، ورغم نواضع الإمكانيات بل وانعدامها، فموقع "أصوات الشمال" ورغم ما يقال عن تشعب الشبكة العنكبوتية بملايين المواقع والمنديات والمنديات والشبكات الاجتماعية، فإنه يبقى إلى جانب مواقع جزائرية قليلة أخرى، يمثل أحد الأوجه الجميلة للجزائر الثقافية، وهو يستمر بعد كل هذه المدة ولا يكاد يوجد أي كاتب جزائري لم يستضيف في هذا الموقع بشكل أو بآخر.

علم الأدب من منظور ابن خلدون

إيلي جودي

أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر

من التاريخ

الطبعة 2010-34

تدهورت حضارتها فانهارت، حيث توقف العلامة عندها مقاربا متبصرا، وشارحا مطلا، وناقدا حلقا، يعتمد على خلفية واسعة من الدراية والثقافة، بصب ما استوعبته عقريته مما قرأه من مؤلفات السابقين والمعاصرين له من المؤرخين والبلغاء، وما تلقته جوارحه من شيوخه العلماء. وكان في كل دراسة من هذه الدراسات يحلل الطبيعة البشرية والتاريخ الإنساني ويتبع في دراستهما، ويصورهما على أنهما امتداد متواصل من البداوة، وما يتبعها من توحش وخشونة وعصبية وشركة... وغيرها، إلى الحضارة وما

تستجلبه معها من الخصب والترف وتشديد للمباني والمدن والهيكل، وما قد ينجر عنها من سلبيات تعمل على الرجوع بالإنسان إلى الوراء، بعد أن كان يسعى إلى تحقيق للتقدم، ومن أهم هذه السلبيات الفراغ والاستكانة والتكاسل والتبذير... لهذا عمل ابن خلدون على الاهتمام بالطبيعة البشرية والتاريخ الإنساني، بوصفهما ركبتين متلازمين يستحيل انفصال أحدهما عن الآخر، إذ بهما يكون بناء الإنسان، وعليه وضع لهما قواعد كانت سببا في ظهور «علم العمران» أو ما يعرف في الدراسات الحديثة بـ «علم الاجتماع» الذي وظفه لتصنيف المستوى الاجتماعي للناس وسلوكات الأفراد بما في ذلك بناء النصوص والارتقاء بمختلف العلوم.

ولئن كان ابن خلدون، من خلال ما أنجزه في هذه المجالات، مفكرا عقلانيا، عميق الرؤية، غائر التحليل، فإنه لم يجانب النص القرآني، ولم يجاوز به وضعه موضعا عليا، فكان منطلقه ومنتهاه للوصول إلى توحيد القلوب والإقبال على الله —

مرت ستة قرون على وفاة العلامة ابن خلدون (ت 1332هـ)، ومع هذا الفارق الزمني الكبير ظل أهل الفكر والنظر يستجوبون بمآثره العلمية ذات العبقرية الإسلامية القويمة، التي ظهرت في وقت عرف انحطاطا كبيرا، تمثل في انحصار الفكر العربي، وتخوله غياهب مرحلة مظلمة تزامنت فيها صراعات السلطة وسط اضطهاد المفكرين في شتى البقاع الإسلامية والعربية، وتمادت. ونحن في هذا المقال سنحاول إعادة اكتشافه من خلال أفكاره الحية وجنودها وراهنيتها ضمن إطاره الإسلامي، وبالتحديد في الجزئية المتعلقة بنظرته إلى علم الأدب، من خلال عصاره تأملاته وتجاربه الممتدة على مدى حياته العلمية في مختلف العلوم، والمعارف، والصنائع، التي جعلها منفا لولوج الفكر الإنساني، وقد تجلت هذه العصاره في المقدمة التي أغنى بها الدراسات الإنسانية، وجعل بها التراث العربي الإسلامي، حيث لم تنحصر أهميتها في موسوعيتها العلمية، والفكرية، والعمرانية، والتاريخية، والاجتماعية، والاقتصادية فحسب، وإنما تجاوزت ذلك لتحديد جملة من المفاهيم والأدلة المتعلقة بمختلف العلوم، لكن لا بد أن نتعرف أولا على للمنطلقات التي أسست فكر ابن خلدون ووجهت اهتماماته في نطاق علم الأدب الذي هو موضوع عملنا.

فابن خلدون من بين أهم الدارسين الذين لم يهتموا باللغة والبلاغة والأدب والبيان والنحو... فحسب، وإنما اهتم — أيضا — بالسياسة والملك وفلسفة التاريخ... ومن خلالها قفم العال التي جعلت بعض الدول تنشأ على انقاض دول أخرى

علم الأدهب من منخلور ابن خلدون

إلى جودي

أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وأدابها - جامعة الجزائر

من التاريخ

التصنيف 2010-34

على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحه؛ لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه، فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمه³. ونحن إذ نورد هذا القول على طوله إنما نود من خلاله أن نشير إلى أنه يحمل ثلة من المعايير الداخلية التي تخدم النص الشعري والنثري على حد سواء، كما يشد نظرنا بعض المفاهيم التي أوردناها فيه وتكرر بشكل لافت للنظر؛ فالأدب كما يدل عليه نصه علم له قوانين بنيته، ومقاييس تضبطه؛ أي أنه يتكون من مجموعة من الأدوات الإجرائية المتشاكلة، التي تجلت في القدرة على التكلم بكلام عربي صحيح بليغ، لا في فهم كلام الغير؛ إذ الفهم يعتمد على قوانين للسان العربي، كالإجادة في انتقاء الكلمة والإيقاع المقاسمين، ومجاراة أساليب العرب ومذاهبهم إن على مستوى تطابق الألفاظ وإن على مستوى تشاكل المعاني وما فهمها من طرق القول كالاستعارة، والتعميل، والتقديم، والتأخير، والإظهار، والإضمار... وكذا التركيز على قوانين العربية من لغة، ونحو، وذكر أهم أيام العرب ولسانهم وأخبارهم، وهي أدوات تشكل بهذا المنظور لحمة المنتج في علاقاتها بعضها ببعض، وكلها تؤدي إلى فهم النص، وبذلك تحصل الملكة؛ أي ملكة التكلم بكلام العرب وأساليبهم البلاغية، والتي تمثل من منظوره الشروط اللازمة لحدوث الملكة وتوفرها كمعيار أساسي في تمييز الأدباء، ذلك أن الهدف الرئيس لعلم الأدب الإجابة في فن المنظوم والمنثور، مع تهذيب للعقل وتزكية للجان، وهي ولا ريب مكتسبات مميزة لا ينالها إلا المشتغل بعلم الأدب، حتى يجنب نفسه الوقوع في الجهل، ويروض أخلاقه، ويلين طباعته،

عز وجل - ولا يتأتى هذا إلا بمعرفة دقيقة باللغة وأسرارها وتوابعها من بيان وبلاغة ونحو وأدب.

وإذا نظرنا إلى فكر ابن خلدون من زاوية علم الأدب ألفناه معنى ببيان قيمته أي [علم الأدب] وطريقة تحصيله، كما وضع له حدودا عندما ألح على «الأخذ من كل علم بطرف»¹، بعدما صنفه ضمن ما صنف من علوم لسانية، وجعله يحظى بالمرتبة الرابعة، بعد أن أعطى علم اللغة المرتبة الأولى، وعلم النحو المرتبة الثانية، وعلم البيان المرتبة الثالثة، وبهذا يكون ابن خلدون قد منح علم الأدب أرقى المراتب وأعزها؛ إذ وضعه في قمة العلوم اللسانية التي منها ينفذ التعليم إلى علم الكلام، الذي هو من العلوم الشرعية، في حال إذا ما كان مراده التطلع إلى التفسير، تفسير القرآن الكريم، للارتقاء إلى أعلى مراتب الكمال وإلى المدارك الروحية التي يكشفها له إعجاز القرآن². بالإضافة إلى علم الخط، وبخاصة علمي الإنشاء والشعر اللذين هما بيت القصيد وأعظم المقاصد عند إطلاق لفظة (علم الأدب).

وعندما نقرأ له شيء من التمعن هذه المقولة «المقصود منه [أي علم الأدب] عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون لذلك من كلام العرب وما تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة، وسجع متساو في الإجابة، ومسائل من اللغة والنحو ماثلة أثناء ذلك متفرقة يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع نكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أفعالهم منها، وكذلك نكر المهم من الأسباب الشهيرة والأخبار العامة. والمقصود بذلك كله لا يخفى

علم الأدب من منظور ابن خلدون

إيلي جودي

أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر

من التاريخ

التبيين 34-2010

يستخدمه من ألفاظ فصيحة يختارها ويعرضها في معرض حصن⁷. ومن هذا المنطلق فإن هذا الأمر

يرجع أساسا بالنسبة إلى ابن خلدون إلى براعة المبدع في تركيب الألفاظ، «فإذا حصلت الملكة الثامنة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق للكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسمع وهذا هو معنى البلاغة»⁸، وهذا ما يبرز لنا بوضوح أن البلاغة من خلاله هي - أولا - علم ذي مباحث تجتمع كلها في علم الأدب وهي - ثانيا - تنطلق من المفردات القوية (الطبيعية) وتنتهي في نظم القرى الذي يتبع فيه كيفية التركيب حد الإعجاز مروراً بالتركيب النحوية (العقلية) والتركيب البلاغية (المجولة لتأدية مقتضى الحال) والتركيب الأسلوبية (التي تجمع بين العقل ومقتضى الحال والنزق) والتركيب القرآنية التي تلتنق فيها كل التركيب النحوية والبلاغية والأسلوبية وتمتاز عنها بالإخبار عن الغيب⁹، وأن البلاغة - ثالثاً - هي التي تحقق عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وبذلك يقر ابن خلدون حضورهما في علم الأدب، ولكن إذا ما نظرنا إلى تصويره للمتلقى فإنه لا يكاد يتجاوز مرحلة التقني وإن كان في الواقع عنصراً منتجاً يسعى إلى تشفير الكلام الموجه إليه في حين أن تصويره للمبدع تجاوز الإطلاع والمعرفة وتحصيل الملكة فالتبليغ وصولاً إلى مرحلة الإيجاد، أي أنه يمر بمرحلة قبل أن تكتمل الصنعة الفنية لديه فتغدو صفة راسخة في نفسه ويخلص إلى أن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة¹⁰.

وينهض بالهمم إلى طلب المعالي والأمر الشريفة.

ويستمر ابن خلدون في عرض فكرته بتوجيه المبدع حتى تحصل له ملكة اللسان العربي أو صناعة الكلام، فيدعوه إلى كثرة الحفظ من كلام العرب وممارسته والمران عليه وتكراره. ويكون من نتائج ذلك أن ترسم في خياله صورة ذهنية لأشعار السابقين من أقرانه، فيتقطن لخواص تراكيبها وينتقي الصحيحة منها فقط، ثم ينسج على منوالهم، ذلك أن الإبداع «إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار تطابقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الأذن من أعيان التركيب وأشخاصها ويصنعها في الخيال كالقلب أو المنوال ثم يلتقي التركيب للصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب وللبين فيرصها فيه رصاً»⁴، وبهذا يكون ابن خلدون قد ألح على ضرورة توفر المبدع على مخزون فكري سابق عن طريقه يستمد إنتاجه، ولعل هذه الطريقة التي دعا إليها كانت المعيار الأساسي عنده للوصول إلى علم أدبي لا يخلو من خصائص تمنحه تميزه.

وانتهى إلى تقديم اللفظ على المعنى قائلا: «اعلم أن صناعة الكلام نظاماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل... فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر»⁵، وهي الفكرة نفسها التي نجدها عند كثير من الدارسين الذين سبقوه، وعلى رأسهم الجاحظ الذي يذهب إلى القول «المعاني مبسوبة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسما المعاني مقصورة محدودة ومحصلة محدودة»⁶، وعليه عدّ تخير اللفظ في حسن الإقحام لأن أهمية البلاغة ليست فيما يقوله القائل، ولكن فيما

علم الأدب من منظور ابن خلدون

نبلى جودي

أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر

التبيين 34-2010

من التاريخ

1- عبد الرحمن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون - كتاب الحر وديوان البنتا والخبر في أيام العرب والمجم والبربر ومن عاصره

من ذوي السطوات الأكر سدار الجبل - بيروت - 1069

2- ينظر محمد الصغير بناني: البلاغة المعمران عند ابن خلدون -

دراسة تحليلية للمبادئ الساقية والبلاغية والمقيدة التي تحدد العلاقة

بين اللغة والمجتمع في نظر ابن خلدون ديوان المطبوعات الجامعية

- الجزائر - 1996 ص 56

3- ابن خلدون: المقدمة ج 1 ص 612

4- ينظر المصطفى لامي: ج 1 ص 632

5- المصدر نفسه ج 1 ص 639

6- الجملط (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين تحقيق/عبد

السلام محمد هارون، مكتبة الفلاحية، القاهرة ط2، 1985 ج 1 ص 76

7- للاستزادة ينظر الجملط: البيوان والتبيين ج 1 ص 114، وكذلك

توفيق الزيدني: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع،

مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط2، 1987 ص 115 وكتاب

لوتيس: الشعرية العربية، دار الأدب بيروت ط1، 1985 ص 34

8- ابن خلدون: المقدمة ج 1 ص 613

9- ينظر محمد الصغير بناني: البلاغة لفرسان عند ابن خلدون

ص 102

10- ابن خلدون: المقدمة ج 1 ص 632

وقد دل ابن خلدون في مقدمته أن أصول فن علم الأدب الأساسية وأركانه أربعة دولوين وهي: «أدب الكاتب» لابن قتيبة، وكتاب «الكامل»

للمبرّد، وكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، وكتاب «النوادر» لأبي علي الفارسي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها.

إن اكتفاء ابن خلدون بنكر عدد محدود جدا من كتب التراث التي أشار إليها لا يعني إغفاله لقيمتها وأهميتها خاصة عندما أكد على أنها تبع لها وفروع عنها وإنما أراد من وراء هذا أن يشير إلى أهميتها من خلال استفادته منها وما يؤكد أنه أضاف لهذه الكتب كتابا خامسا وهو «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني.

لقد كان ابن خلدون جسرا مكيئا لتتقل عبره من جاء بعده إلى فكر ذي مستوى رفيع من دون تسلاخ عن أصوله الإسلامية كذلك فإن حصافته قد قادته للتدقيق في هذه المسألة بشكل لاقت للنتائجه جعلته يربط بين علوم اللسان - التي علم الأدب هو جزء منها - وبين المعمران في نشأته وتكوينه أو توقيمه أو إعادة بنائه ويخطو بعم الأدب خطوة كبيرة من خلالها أنرى البلاغة والإبداع العربيين.

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فائق الجوزي

التبيين 2010-34

من التاريخ

تمهيد: حال الثقافة والعلم في أواخر العهد العثماني

بداية يحسن بنا الإشارة إلى أن حديثنا عن العصر، ونقصد بالذات القرن التاسع عشر الميلادي الثالث عشر الهجري، قد يتشعب بنا الحديث عن الدولة العثمانية وما قصته للجزائر، وللحد من هذا التشعب سنقصر حديثنا على الفترة الأخيرة من عهد هذه الدولة في الجزائر، وأرسي إلى فترة الديانات (1671هـ - 1830ن)، ولكن في الوقت نفسه سنسمح لأنفسنا بالتلميح أو الإشارة إلى بعض المحطات المهمة في تاريخ هذه الدولة قبل الفترة المحددة بقليل، وهي التي مهتكت للفترة الأخرى، وهي فترة الاحتلال وهذا كله في حدود الإطار الفكري والثقافي الذي طبع هذه الفترة ووسمها بتميمه، والتي بقيت آثارها إلى ما بعد الاحتلال الفرنسي، إذ هي فترة طويلة نسبيا تجاوزت الثلاثمائة سنة، ويحسن بنا في هذا المقام الإشارة إلى البدايات الأولى لدخول الأتراك إلى الجزائر، وكيف استجد بهم الجزائريون، خاصة في ظل الكثير من الدعاوى الباطلة التي يرددوها الكثير من الأقاليم الفرنسية، وبعض المتأثرين بها من بني جلدتنا، وهي أن الأتراك لم يكونوا إلا غزاة محتلين، وأن عصرهم كان عصر ظلم وجهل ومسخة، وأن ليس لهم من فضيلة يحمنون عليها، إذ يحدثنا التاريخ أنه وبعد سقوط الأندلس وقضاء الإسبان الصليبيين على الإسلام والعربية بها امتكت أعينهم وثاقت أنفسهم إلى بلاد المغرب الإسلامي يريدون إبتلاعها، خاصة في ظل ما رأوه من هوان الحكام وتصارعهم فيما بينهم، وصل الأمر ببعضهم كما حدث في الأندلس إلى موالة النصارى على إخوانهم، كما حدث مع

بعض حكام الدولة الزيانية، لهذا وجد الإسبان الفرصة مواتية للإغارة على الشمال الإفريقي، رغبة في احتلال المدن الساحلية لتمتد مناطق نفوذهم إلى إفريقيا، فبدأت الإغارة على جيجل ووهران ومستغانم وبجاية وغيرها من المدن، وقعلا سقط الكثير منها بأيديهم، ولم يجد المسلمون بدا من الاستجداد بالدولة العثمانية التي بدأت إذك سنوات قوتها بإساطيلها البحرية، خاصة وهم يرون إبتاد الأتراك الكثير من المسلمين من برائن الإسبان الصليبيين ونقلهم إلى سواحل المغرب الإسلامي وحتى تحرير بعض مدن الشمال، وفي هذا يحدثنا المؤرخ الجزائري محمد بن أحمد التلمساني قائلا: "ولأجل أكثر من يقوم بالجهاد في الجزائر الترك، ويكون الأمراء كلهم في الغزوات الآتية منهم قداما سبب مجيئهم ووقت قومهم إلى الجزائر سنة خمسة وعشرين وتسعمائة" قدم خير الدين رايس وأخيه [كذا] عروج إلى تونس ثم من تونس إلى جيجلة [كذا] وبجاية فأخذها وتمكن بجيجلة، فبعث إليهم أهل الجزائر يشكون من النصارى قتلين لهم سمعا بكم أناس [كذا] تحبون الجهاد وأخذت بجاية وجيجلة من أيدي النصارى، ونصرتهم الذين هتأ -هتأ- لكم أيها المجاهدون، لا بد أن تقدموا إلينا وتخلصون [كذا] من أيدي الملاحين الكفرة لأننا في محنة عظيمة وذلة شديدة، فلما سمع عروج رايس ذلك تحرك وتوجه إلى الجزائر بزوج* غلايط* اللذين كانتا معه فلما وصل إلى الجزائر فرح به أهله وأكرمه [كذا] غلبة الإكرام..¹ وبالفعل استطاع الأتراك المسلمون صد هجمات وإغارات الإسبان لأمد

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فاتق الجوزي

التبيين 34-2010

من التواريخ

الأصقاع، إلا بعض الآثار العلمية هذا وهناك؛ وبعض الأعلام التي ترتفع من فينة إلى أخرى معلنة عن حياة هذه الأمة وأنه مازل بها رمق من حياة، ونشير هنا إلى أن الطابع الذي طبع الثقافة في البلاد الإسلامية عامة والجزائر بخاصة - وهي موضع حديثنا - هو الطابع الديني، حيث وجدنا انتشار الطرق الصوفية بشكل كبير، لعل أول أسبابه هو تلك الحملة الصليبية للشرسة التي

حالت بالجزائر، حيث لم يجد الشعب من ملجأ إلا الدين، أولا للتفليس عن استبداد الحكام وثانيا لكون له مكا يتصمم به من عواصف المد الصليبي المتوالي، ولكن هذه الهيمنة الدينية على المجتمع لم تكن ذات طابع علمي تستبد إلى ماصح عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن العلماء المحققين بل شابتها الكثير من الخرافات والمعتقدات التي زادت الناس جهلا على جهل، بل أصبح العلماء غرباء بين العامة الذين استهوتهم شياطين الإنس والجن فأصبحوا آلة في أيدي المتاجرين بالدين والعلم، ولعل أصنف تعبير عن هذه الحالة ما نجده عند عبد الكريم الفكون (1073هـ - 1663م) عندما يقول وهو بصدد الحديث عن أهداف تأليف كتابه منشور الهداية: "لما بعد فلما رأيت الزمان بأهله تعثر وسفائن النجاة من أمواج البدع تتكسر وسحاب الجهل قد أظلت وأسوق العلم قد كسدت فصار الجاهل رئيسا والعالم في منزله يدعى من لجلها خيسا- وصاحب أهل الطريقة قد أصبح وأعلام الزنقة على رأسه لآخرة وروايح السلب والطرد من المولى عليه فاتحة: إلا أنهم - أعني الطائفتين - تسكروا من دنياهم بمناصب شرعية وحالات كانت

طويل، ولطالوا من عمر حرية البلاد الإسلامية خاصة في الشمال الإفريقي ولولا ذلك لتدخل لحدث للكثير من المدن الساحلية الجزائرية والتونسية ما حدث لمدينتي المغرب الأقصى سبتة

ومليية اللتين مازلنا محتلين إلى حد هذا اليوم، وقد حاول الأتراك منذ البدايات الأولى لدخولهم الجزائر الانتماج مع لشعب الجزائري، اعتمادا على رابطة الدين التي كانت تربطهم به ولكن الطابع العسكري الذي اتمت به دولتهم وطبعهم القاسم - إذ إنهم كانوا أمة عسكرية لم تعرف من الحضارة إلا القليل - شكل عائقا في ذلك الانتماج، خصوصا في الجزائر سنوات حكمهم، حيث ساد الاستبداد وكثرت الاغتيالات؛ ولم يكن هذا الضعف والاحتلال حكرًا على الجانب السياسي بل طال وبشكل كبير الثقافة التي لم تجد من يرفع شأنها، ويوليها ما تستحقه من اهتمام، وإنما كانوا رجال حرب، وأنهم أتوا إلى الجزائر كمحاربين للأفرنج والمسيحيين كافة، ومدافعين عن حياض الدين ببلاد المسلمين فليسوا بمتقنين ثقافة عربية النزعة تدفع بهم أن يثروا في مجتمع طالما أحب العربية حبا جما² ولكن مهما يكن من أمر فلا يمكن نكران وجود حركة علمية وفكرية، وإن كانت في أغلبها شعبية لا تمت إلى السلطان بصلة كبيرة اللهم إلا في المناسبات التي يقتضي الأمر فيها التتويج بالحاكم والإشارة إلى رعايته للزوايا وبعض المدارس.

نقول هذا الكلام ونحن نستحضر بقاع العالم العربي والإسلامي الأخرى، التي لم تكن أصغر حالا من الجزائر، حيث إن الجهل والاستبداد عما

لمحة من الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري القاهم عشر الميلادي فتق الجوزي

التبيين 2010-34

من التاريخ

المجتمع وعند الله جناح الغراب فأحسن بتقل
جرأته فأسرع بقربان كبير وهديا إلى شيخ زاوية
يسمى "بولنور" ⁵ فقدمها إليه فرفض عنه وضمن
له الجنة فقال له الشيخ مطمئنا "إلى كلاك النار
تاكل طابق بولنور..."، لكن من الإنصاف للتاريخ
والحقيقة القول إن هذه الحال كانت لها أسباب
موضوعية طبعاً سواء أكانت مرتبطة بالحال التي
كان عليها العالم عامة والبلاد الإسلامية خاصة، أم
مرتبطة بخصوصيات كل بلد عربي أو إسلامي
من استبداد وظلم وضك عيش وثورات عاث
بعض قاداتها فساداً في الأرض، لا لشيء إلا
لمأرب شخصية أو قبيلة، وسنعرض لبعضها بعد
قليل: إن لها عائلة ومليدة بما نحن مزعمون على
الحديث عنه من تعريج على ملأح العصر التي

سنرى كيف انعكست على مختلف المجالات، كل
تلك الأسباب التي أسلفنا ساهمت في ترميخ ذلك
النمط من التفكير والتعامل، فمن حيث الاستقرار
لم ينعم الأتراك في الحقيقة بالاستقرار الكافي فقد
توالفت الثورات عليهم من قبل بعض القبائل
العربية، أو حتى بعض الطرق الصوفية التي لم
تكن ترى في الأتراك إلا الظلم والصف خاصة -
كما أسلفنا- في أواخر سني حكم هذه الدولة، ففي
عهد محمد باي فاتح وهران سمثلاً- قام ابن
الأحرش الدرقاوي " بثورة عليه، "وسبب قيام
درواة فأنهم كانوا يأخذون السورد على رجل
بالمغرب قاطنا بجبل بني زوال [كذا] وكان اسمه
العربي الملقب بالجمال، وكان قد قدم على درقاة
الذين بهذا الوطن رجل من أولاد أبي الليل
المرابطي...واسم هذا الرجل عبد القادر بن
لشريف، وكان رجلاً عالماً متقناً في جميع العلوم

قدما للمادة الصوفية فهووا على العلة بأسماء
ذهبت مسمياتها، وأوصاف ثلاثت أهلها من
زمان، وأصعاصها، لبسوا بانتحالهم لها على أهل
العصر أنهم من أهلها... ⁶ وقد ساعد بعض الحكام
الأتراك على انتشار هذه الحال للتمكن لأنفسهم
من خلال إشباع نزوات بعض الشيوخ للتحكم في
زمام الأمور، وبسط نفوذهم على مختلف المناطق
التي كانوا يسيطرون عليها، ولم يكن مهمهم إلا
البحث عن الاستقرار ليتمكنوا من قضاء مسارهم
الشخصية تماماً كما فعل المحتل الفرنسي عندما
كان يموك بعض للزوايا على حساب أخرى التي

لا يخر فرصة لمعها إن وجدتها تريد الثورة
وشق عصا الطاعة، ولعل هذا الذي رمى إليه
ألفرد بل وهو يتحدث عن القرن السادس عشر
الميلادي (العاشر الهجري) عندما قال: تشهد
تطور الإسلام نحو تصوف شعبي عام قد يشم
بعدم التسامح ونحو فترية قاعة تعترض النشاط
والسعي إلى التقدم، وبهذا يبدأ عصر تسأخر
للحضارة الإسلامية في كل الميادين، وخصوصاً
في ميدان العلوم الدينية والندوية ⁷ طبعاً وليس
ضروريا أن نؤيد "بل" في كل ما قاله ولكن قوله
هذا فيه جانب كبير من الصحة إذ اغدق الاهتمام
بالعلوم الندوية ضرباً من الدجل وحتى الفكر عند
بعض الشيوخ، لا ينبغي للمسلم أن يشتغل بها، ولا
أن يوليها اهتماماً، وعليه الانكفاء على نفسه في
زاوية يأخذ منها وعن شخصها الأوراد المختلفة
يلوكها ولا يفقه كثيراً مما فيها، إن هو إلا الحفظ
الذي ليس وراعه إلا الاتباع في الاعتقاد والتسليم
بما يوجي به إليه شيخه، حتى أصبح مما يتندر به
في مثل هؤلاء الشيوخ، "إن شخصاً ارتكب كل
الموبقات وغرق في الذنوب فصارت صفحاته في

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فاتق الجوزي

من التاريخ

التبيين 2010-34

هذا كله لا يعني قطعاً - موت الثقافة وانحسارها الكلي كما أشرنا سابقاً، وإن غلب الطابع الديني الذي نجده متجسداً في الزوايا والكتاتيب والمدارس المختلفة، وهذا يدعونا إلى محاولة الإحاطة ببعض الجوانب التعليمية، والتي كانت منتشرة آنذاك، والتي لا يمكن فصلها عن هيمنة الطابع الديني الذي المعنا إليه من قبل، إذ كان هذا العامل دافعاً رئيساً في تحريك عجلة العلم، وإن كانت في أحيان كثيرة هناك بعض العوائق التي تعيق مساره، وأول ما بلفت الانتباه هنا ما لمؤسسة الوقف من بد طولى على التعليم⁶ إذ كانت... تتكفل بمسح حاجات المستعلمين بالتعليم من فقهاء ومعلمين وطلبة وتغطي نفقات القائمين على المساجد والمدارس والأضرحة والزوايا، وتمد يد المساعدة للمعوزين والفقراء وتتعمد أماكن العبادة والتعليم بالصيانة والإصلاح⁷. وهنا نلاحظ كيف استطاعت الجزائر المحافظة على هويتها العربية الإسلامية، خاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار المسحة التركية التي أرادت أن تضعفها بعض الأطراف إيمان الحكم التركي للدولة الجزائرية، وإن كنا لا نغفل الجهود التي بذلها بعض الحكام الأتراك، وخاصة بعض

الولاة في مختلف حواضر الجزائر كصنطينة وتلمسان ووهران وغيرها، ولكن هذا الظاهر بين الجهتين الرسمي والشعبي ذا الطابع الديني هو الذي كان الدافع لتلك الحركة العلمية على ضفتها طبعاً، ولاضير أن نشير هنا إلى أهم المعاهد العلمية التي كانت معروفة في عهد الأتراك وإلى أواخر دولتهم، والتي استمرت بعد الاحتلال، فنجد المسجد وهو أهم مكان يتلقى فيه الجزائريون العلم ولا يحتاج إلى نفقات فهو يسبح المجال لكل الطبقات، وإن كان للتدريس به لا يتعدى في أحيان

ورعاً زاهداً والناس يشيرون إليه بالصلاح لاغير، إلى أن زاحت به نفسه وباع آخرته بدنياه...

وكانت عامة درقاوة تجتمع إليه ويخرج بهم إلى الصحراء فتلقاه الأعراب بالأفراح والسرور حتى أخذت عنه جميعها الورد وصارت كلها شيعته تهدي إليه الهدايا، وتعطي إليه العطايا، ويشكون إليه ضرر المخزن⁸ وما هم فيه من آداء المغارم فكان يذهب بالفرج القريب... حتى أصبح قائماً معلناً بجهاد الترك محللاً لسماتهم وأموالهم...⁹ ولكن هذه الثورة سرعان ما أجهضت وقبيل زعيمها، ولم تكن هي الأولى أو الأخيرة، فقد كانت هناك ثورات أخرى كثيرة كثورة التيجاني التي كان مصيرها كاختها الفشل، إذ قتل صاحبها وقطعت رأسه تخويفاً للناس من مصير مشابه، والحق أن هذه الثورات كانت آثارها سلبية في الغالب وهذا طبعاً لأسباب كثيرة جداً ليس المجال ملاماً للخوض فيها، ولكن كانت " أحد الأسباب

التي نشأت عنها المجاعة وقلة الحبوب من كثرة الهول، واضطراب الرعية بموت الباي وتشتيت أهل محله، فإن أهل الأعراس قاموا على بعضهم بعضاً للنهب والفساد، ومن أجل ذلك الاضطراب انعدمت الحراثة في تلك السنة أيضاً في جهات كثيرة، وانفقت حبوب الزرع لقيام ذلك الهول وعزّ إخراجها، وقال من يأتي بها للأموال مخلقة الطرقات وقتل¹⁰.

مظاهر العلم ومؤسسته:

كل تلك العوامل إذن والأخرى المرتبطة بنمط الحكم التركي أدت إلى تدهور الحال على مختلف المستويات، وخاصة الثقافية منها والتعليمية ولكن

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فاتق الجوزي

من التاريخ

التبيين 2010-34

انتشرا العلم وخاصة العلوم الدينية نجد الزوايا وهي أكثر انتشارا من المدارس والرباطات، حتى إننا نجدها في مختلف أرجاء القطر في المدن الكبرى وفي الأرياف وفي الصحراء وكذلك على خلاف المدارس والرباطات التي كثيرا ما نجدها تتوزع على المدن الكبرى حيث تكثر الصناعات والعمران وليلاء الولاية الأهمية الكبرى لها، إذ نجد أن الزوايا لعبت دورا كبيرا في الحفاظ على هوية الأمة وتمسكها بدينها لأن الطابع الديني للشعبي الذي كانت تتميز به منحها القدرة على الانتشار والحركة والتأثير في أوساط العامة، ولا ننسى طبعاً ما أطرنا إليه سابقاً من غلبة بعض الضلالات والخرافات على الكثير من تلك الزوايا، فاعتدت مخترا للشعب بعد أن كان ينتظر منها إيقاظه وبعثه من سباته، والزوايا كالرباط مجموعة من الأبنية للتدريس الابتدائي وحفظ القرآن وللمسكن الطلبة؛ وفيها قسم لنزول المسافرين كما نجد في الزوايا مسجداً للصلاة والوعظ والتدريس الثانوي والعالي.

إن الزوايا هي الرباط ضائق نطاقه فحصر جهوده في التربية الدينية ونشر العلم والإحسان إلى الفقراء وإيواء اليتامى¹¹، ولعل مايلفت الانتباه في تلك المعاهد المختلفة التي أشرنا إليها أنها وإن لم تكن في الكثير من الأحيان مهيكله بشكل منظم فيمكن أن يقدم محسن بقسط من المال لينشئ مدرسة أو زوايا لبتغاء مرضاة الله، تكون صدقة جارية له ولوالديه وأبنائه، ولكن هذه الظاهرة لم تكن عامة إذ نجد أن المدارس كانت منظمة وكذلك

الزوايا والرباطات تخضع للوالي، هذا من جهة ومن جهة أخرى، لم يكن للتعليم العالي في عهد

كثيرة المراحل الأولى فقط، من حفظ للقرآن الكريم وبعض الأحاديث النبوية والمنظومات الفقهية والعقيدية، وبعض مبادئ البلاغة والنحو وغيرها من علوم اللغة العربية وأدبها، وكانت تجرى على المدرسين منح من بيت مال المسلمين أو من الأوقاف التي يبقها بعض الأثرياء على بيوت الله، والنوع الثاني هو "الرباط وهو الثغر الذي يربط فيه المسلمون للجهاد والحراسة، فيحاربون إذا كان العدو، وفي السلم يقومون بأعمال أخرى من تلبس تنفع المسلمين وتزكي الدولة، وأهم أصناف الرباطات: التربية والتعليم، وإنشاء شباب صالح ومثقف عامل شعاع يضحي بنفسه في سبيل الدين وأمنته الإسلامية"، والسوع الثالث من المعاهد هو المدارس التي كان بينها بعض الحكام والولاة وكانت كثيرة جداً وتمتاز عن النوعين الأولين بإضافة بعض العلوم الدنيوية كالمنطق وعلم الفلك والحساب، ولبرز مثال على هذه المدارس نجد مدرسة مازونة¹² التي لعبت دوراً حاسماً في نشر الفقه المالكي¹³ ببلاد الجزائر وخصوصاً في القطاع الغربي الجزائري وقطاع شرق المغرب الأقصى كبلاد الريف ونواحي تزا ووجدة، وتخرج منها فقهاء أجلة أمثال مصطفى الرمدي الذي اعتد تأليفه في الفقه الشيخ الدريد المصري والشيخ البناي الغاسي (ت1194هـ - 1780ان) وأمثال الشيخ محمد بن علي السنوسي (1202هـ - 1276هـ) (1787ان - 1859ان) الذين جنبوا بلدياً ومؤسس الطريقة السنوسية وناسرها¹⁴، ومن المؤسسات التي ساهمت في

لمحة من الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التامع عشر الميلادي فاتق الجوزي

التبيين 2010-34

من التاريخ

ألمنة الكثير من الذين يعتبرون علماء، وقد وجدنا في وثائق كثيرة كان يرسلها بعض

الفقهاء، أخطاء لغوية لا يصح أن يقع فيها الشدة بله الفقهاء ورجالا يتصدون للإقراء... وما إلى ذلك، ولكن كل هذا لا ينبغي أن ننزعه من سياقه العام فسجد وجود تلك الأقلام وتلك الألسنة- في ذلك الوقت- تصدح بلغة القرن يعتبر بمثابة فتح كبير في ظل إهمال كبير لهذه اللغة، حتى لا أقول قمعا لها وصدا عن نشرها، وحدا من تدولها، وقصارى ما يمكن قوله "إن الأدب في العهد السابق على الغزو كان يعيش على بقايا قشور الثقافة العربية، ويعنى بمظهرها لا بلبانها، وأن التكلف كاليأس الغلبة في الأسلوب والتقليد في الموضوعات التي عرفت في الأدب العربي، وفي عصور الانحطاط على الخصوص¹⁴- ولغلبة - كما سبق الذكر- الطابع الديني على الثقافة الجزائرية آنذا لاحظنا بروز الشعر الصوفي بنوعيه الفصيح والملحون متجسدا في المذاهب النبوية، إضافة إلى المنظومات الكثيرة في مدح السادة الصوفية، ومن أذكى وأغريها التي يكررها الطلبة والمربون في المدارس والأزوايا، ولا ننسى هنا التعليقات والحواشي التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والمثقفين، وهي في الحقيقة ظاهرة عامة في العالم الإسلامي، فلم تعد الثقافة آلية فكرية يبدع بها الأديب بل اعتدت مجرد محفوظات وتعليقات لا نجد فيها كذا للذهن ولا ابتكارا، إن هي إلا تكرار واجترار لما سبق أن قيل أو كتب.

بعض أعلام الثقافة والعلم:

ولكن مع ذلك كله لم تخل الساحة الثقافية من أعلام أثبتوا وجودهم في مختلف مناحي الثقافة من

الأترك مهمل بل بالعكس فقد كان له نظام أفادتنا به بعض الوثائق، فكانت شؤون هذا التعليم ترجع

إلى مجلس بعاصمة الجزائر مؤلف من المفتين المالكي والحنفي، ومن القاضيين المالكي والحنفي، وكان ذلك المجلس يعين ناظرا يقوم على التتريس ويقدم للداي بالجزائر والباي بقسنطينة وهران العلماء المرشحين لكراسي التتريس، فقد كان ذلك الناظر بمنزلة مدير التعليم المالي في إدارة وزارة التربية الوطنية في عصرنا هذا¹⁵.

وقد كانت المدارس في العاصمة منتشرة بشكل كبير عكس دعواوى بعض الأعلام الفرنسية الاستعمارية التي كانت تدعي أن الشعب الجزائري كان شعبا أميا ومتوحشا ولا حضارة له ولا تفكر، فمثلا وللرد على هذه الدعوى "كان عدد الأساتذة بالمسجد الكبير يبلغ تسعة عشر استاذًا قد جاء اسم بعضهم في جملة المشايخ الذين أجازوا المفتي سيدي حميدة العلي، وسيدي مصطفى بن الحاج بن محمد الجرار، فمن المشايخ الذين أخذ منهم حميدة العلي (1227هـ - 1290هـ)

(1812 - 1873) الشيوخ المفتي محمد بن الشاهد والشيخ العربي الإمام بالمسجد الكبير والشيخ محمد بن الكاهية والشيخ مصطفى بن الكبابي والقاضي واعزيز...¹⁶، وحديثا هذا عن المدارس يسلمنا إلى الحديث عن حال الأدب ولا نجيب إذا وجدنا أن الأدب كان ضعيفا كما اثرتنا فيما سلف إلى بعض أسبابه، بداية بالحكم التركي اللهم إلا حالات نادرة من الأتراك الذين كانوا يتقنون الأدب ويعقدون المجالس له، بل نجد أن اللغة العربية كانت مبتكرة وركيكة على

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي وفق الجوزي

التبيين 34-2010

من التاريخ

لاحظنا فيها إجمالا كيف كانت الثقافة، وكيف كان التعليم والأدب فهي وإن كانت ضعيفة- ولم تكن بدعا في ذلك - إلا أنها كانت موجودة تتغذى من

إرث الماضي، وتحاول أن تقاومه به وكان لها الفضل الكبير في المحافظة على هوية الأمة وشخصيتها العربية الإسلامية، ولكننا إذا وصل بنا المطاف إلى الاحتلال الفرنسي فسنجد الأمر انقلب رأسا على عقب، فلا يعد الأجنبي- إن كان أجنبيا وأقصه الأتراك الإخوان في الدين- مسلما، بل

صليبيا حاقدا على الإسلام، وما أعظم ما أعجبني قول أحد المؤرخين الجزائريين عندما ذهب إلى إن الجزائر والمغرب الإسلامي عامة دفعت غالبا ثمن انتعاشها إلى العروبة والإسلام لأنها كانت بمحاذاة أعنى وأشرق قوى الحق الصليبي، أعني فرنسا، وهنا أرى أن نخرج على بعض المحطات التاريخية كما أسلفنا مع الفترة للتركية- نستوضح بها بعض القضايا المرتبطة بالاحتلال سياسيا وثقافيا وأثرها على البلاد الجزائرية، ولكن دون الدخول في التفاصيل التي أشبعها كتب التاريخ بحثا، ولكنني سأبدأ من الأسباب التي أدت إلى غزو فرنسا للجزائر والتي يحدثنا عنها شاهد عيان على تلك الفترة والتي ينقل فيها تفاصيل لم تشر إليها الكثير من الكتب حيث يقول: "وسبب وقوع بلاد الجزائر في أيدي الفرنسيين أنه في اليوم الخامس من شهر رمضان سنة 1245 هجرية الموافق لـ 31 مارس 1828 مسيحية وقعت بين حسين باشا وبين قنصل فرنسا مناقشة أفضت إلى المثانة بينهما فحقق القنصل من الباشا ومد يده إلى سيفه ليضربه فهم الباشا بقتله لولا أن يراهم داي توسط بينهما ومنعه من ذلك وقال له إن

رحلات وتاريخ وفلك وفقه وعروض ولغة وتفسير، نذكر مثلا أحمد بن عبد الله بن عمار

(ت 1205هـ - 1790) وكتابه تحفة التليبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ولواء الناصر في علماء العصر ونجد الصين السورتلاني (في رحلته نزهة الأنظار"، وفي التاريخ نجد مثلا محمد بن أحمد أبو راس (1165هـ - 1239هـ) (752ان - 1824ان) بكتابه الخبير المغرب عن الأمر المغرب إلى الثغور بالأندلس المغرب، وله كذلك "عجائب الأسفار ولطائف الأخبار"، وله في التصوف "الدرة الثمينة في شرح العقيدة" و"الدر المهدي لغوثية أبي مهدي" ومن هؤلاء الكتاب نجد محمد بن قسطنطين الوهراني (1248هـ - 1832ان) بكتابه "تأسيس القريب والمسافر في طرائف الحكايات والنوادر"، ونلاحظ هنا كثرة الكتب التي أحاطت بأخبار عديدة من الحواضر الجزائرية كهران وقسنطينة والجزائر العاصمة ومثال ذلك كتاب "ليل الحيران وأويس السهران في أخبار مدينة وهران" لـ محمد بن يوسف الزياتي... ونجد محمد بن يوسف طافيش (1236هـ - 1332هـ) (1820ان - 1914ان) صاحب التصانيف الكثيرة مثل تيسير التفسير، بيان البيان في علم البيان إلى آخر مثل هذه الكتب التي تعج بها المكتبات الجزائرية والتي تنقل لنا صورة واضحة عن هذه الفترة من تاريخ الجزائر.

الاحتلال الفرنسي وحال العلم والثقافة فيه:

تلك إذا بعض الإشارات إلى حال المجتمع والثقافة في العهد التركي وخاصة في أوله،

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فاتق الجوزي

من التاريخ

التبيين 2010-34

ومهما يكن فإن الدعاوى التي أطلقها أبواق
الاستعمار قبل وبعد الغزو لم تصمد أمام حقائق

التاريخ التي أكتبتها شهادات الكثير من ضباط
الاستعمار، إن من حيث الجرائم التي ارتكبها في
حق هؤلاء الذين جاء ليمدّهم لومن حيث الواقع
الذي لا تنكره حتى العين التي بها قُذِّا، ذلك أن
الجزائر كانت دولة قائمة بذاتها لها حدود وبدت
معالمها بقيام دولة الأتراك بالجزائر خاصة،
ووصلت من العلم والثقافة - وهي على الحال التي
لسلفنا - إلى درجة لم يصلها الشعب الفرنسي
لحظئذ - الذي كان يعيش في دياجير الظلم
والاستبداد وتفتي الأمية، فاق ما كان عليه حال
الجزائر - بفعل جهود الدولة الرسمية¹⁵ ونتيجة
جهود أولئك العلماء في سبيل بث العلم، كانوا

يقضون في عصرهم على الأمية في القطر
الجزائري ودليلنا على صحة ماتقدم شهادة رجلين
فرنسيين... أثبتا مقالهما على تقارير صادرة عن
مصلحة الاستخبارات العسكرية، راسل المسين
استر هازي وهو قائد من قواد الجيش الفرنسي
المطلات الفرنسية بباريس أن عدد العرب
الجزائريين الذين كانوا يحصلون القراءة والكتابة
في سنة (1252هـ - 1836-1837) يفوق ما
يوجد في الجيش الفرنسي المشار إليه، كان يبلغ
45%، وعليه كان عدد الأميين عند الجزائريين
يقل عن تلك النسبة، فيجوز أن نقول إن عدد
القادرين على الكتابة في الجزائر العربية كان أكثر
من 55%¹⁷ بل ويمكن القول إن هذه النسبة تفوق
ما ذكر بالنظر إلى كثرة المدارس والكتاتيب
والزوايا المنبئة في العاصمة فقط، بله المناطق
الأخرى، والتي كان الناس يرتادونها لبثاء وجه

الشريعة لا تجوز قتل المستأمن فعدل الباشا عن
قتله واكتفى بضربه وطرده من المجلس¹⁵ طبعاً
هذه هي الذريعة التي كانت وراء ذلك الغزو ولا
يمكن أن تخفى على المؤرخين الأثبات الدواعي

الخفية الحقيقية، إذ إن الحقد الصليبي كان مازال
لم يخفت بعد لواره، إضافة إلى الاحتقان الداخلي
الذي كانت تعيشه فرنسا، وأخيراً وليس آخراً
الديون الجزائرية المستحقة على فرنسا، وتماطل
هذه الأخيرة في تسديدها، والتي كانت الدافع إلى
استئزاز الادي من قبل القنصل ورد السدي بذلك
الطريقة التي فتحت باب جهنم على الجزائر، في
الوقت الذي كانت الدولة الجزائرية تعيش ضيقاً،

وتضعضاً فظيعين، وعلى جميع المستويات من
اغتيالات ونش للظلم والفقر مما جعل الثقة تكبر
وتنشق بين الحاكم والمحكوم، وعن هذه المأساة
يقول الشاعر مسلم الكاتب بن عيد القادر
الحميري:

شعر الجزائر به حل البلا

فاتحل عقد النظم منه وخلا

قد جهز الأصفر* جيشاً فاجتمع

وحث في السير حثيث المنتجع

إلى أن يقول

حط في ركب من شهر العيد الكبير

أرسي بمرسى الولي القطب الشهير**

بمسكر عدده من الأوف

قلو ثمانين بترتيب الصفوف

ويقول:

أم البها فابك عليها يا هذا

قد كانت في عين الحدو كالقذا¹⁶

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فائق الجوزي

التبيين 2010-34

من التاريخ

هذا العهد هو "دع الجيش حراً" وبناء على هذه السياسة فإن القائد العام للجيش الفرنسي في الجزائر كانت له السلطة المطلقة في التصرف بالجزائر من هذه الجهة لم تكن سوى منطقة عسكرية أو ميدان حرب، حيث لا أحد ينازع الجيش سلطانه²⁰ فاعتمد سياسة الأرض المحروقة، التي لا تبقى ولا تذر، ولو حاولنا تعداد الجرائم التي ارتكبت لملأنا المجلدات الطوال، دون أن نوفيهما حقها، وما أمر الجريمة التي ارتكبت في حق قبيلة العوفية ببعيد، حتى قال عنها حمدان خوجة "وكان شاهد عيان..." ولقد قدم السيد بيشون²¹ في كتابه تفصيلاً عن تلك القضية التي ستكون صفحة سوداء في تاريخ الشعوب التي لا يصدق الكثير أنها وقعت في القرن التاسع عشر عهد الحرية والحضارة الأوروبية...²² وما هذه الفاجعة الجريمة إلا غيض من فيض مما توشع به تاريخ فرنسا، فإذا ينتظر من محفل يفتح عن وجه قبيح متوحش كهذا إلا التخريب والتكيد بهؤلاء الذين جاء ليمددهم بعد توحش ويحضرهم بعد تخلف ويخرجهم من همجيتهم التي كانوا عليها، أصحاب هذه البلاد التي قال عنها الشريف أحمد الزاهر في مذكراته، "لم تزل عمارتها تتزايد، وكان لهم بها اعتساء فأحكموا سورها وقصبتها وبنوا بها مساجد عظيمة تحوا من اثني عشر مسجداً، وجلبوا إليها أعمدة الرخام ومنابر الرخام، وعظمت بها الدولة، وبلغت النهاية، فكثر سكانها ورغب الناس في سكنائها، واجتمع بها من أعلام الناس من أهلها والوافدين عليها من الأفاق متقين ظلال ملكها، ساعين في الليالي بها من شاعر مفلق وكاتب بليغ وعالم نحير وملك أروع وشجاع أروع، وأحدثت فيها المباني الجميلة

الله انطلاقاً من التعاليم الإسلامية التي تحت على العلم، وقد تقدمت الإشارة إلى عدد الأماطة الذي بلغ تسعة عشر عالماً (استاذاً) بالمسجد الكبير وحده، فما بالك بالمساجد الأخرى التي كانت عامرة بالطلاب، وكذلك الشأن بالنسبة إلى المدارس، فقد كان بعاصمة الجزائر عدد ليس بالقليل من المدارس مثل مدرسة سيدي ليوب بالقرب من الجامع الجديد، مدرسة حسن باشا في جوار جامع كمشاوة، وكانت بجانب كل مدرسة من تلك المدارس زاوية يسكنها الطلبة وبأخرون فيها مؤنهم الشهيرة²³ وكانت يدرس بها العلوم المختلفة تماماً كما كان الحال سابقاً كطوم الدين من تفسير وحديث وفقه وعلوم اللغة العربية، فمثلاً: كان التصوير مقصوراً على البدرين المسجدية أو في الزوايا أو في الخطب الجمعية والأعياد، فإلى العالم كان يختار أية من القرن الكريم عادة مما تسمح به الإدارة الاستعمارية ويناسب موضوع الدرس أو الخطبة ثم يأخذ في بيانها ومعانيها²⁴ كل هذا جاء الاستثمار فحاول استئصال شافته وإبعاد الشعب عن كل مقوماته العربية الإسلامية التي كانت عبر المصور صمام الأمان، فحول المساجد إلى مسطبات وكثائن وهم بعضها وهذا يؤكد مسألة الأهداف الصليبية للحملة، وكذلك نجده أغلق المدارس وصنادير الأوقاف التي كانت الشريان الرئيس لتمويل تلك المدارس بما تحتاجه من وسائل، وحارب الحرف العربي أينما حل وارتحل؛ في محاولة لطمس الهوية مهما كلف الأمر، لذا ارتكبت الجرائم التي لم تعرف الإنسانية لها مثيلاً وخاصة في السنوات الأولى إذ "إن الشيء الواضح للسياسة الفرنسية في

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر
القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي
فاتح الجوزي

2010-34 التبيين

من التاريخ

الحال من النوم والتهيان والإعراض عن الدنيا لا
كما حث الدين الصحيح على التسدير والتأمل
والعمل والجهاد، وهذا ما جعل الاستثمار يضمن
توظيفه لأغراضه الاستثمارية خاصة لضرب
الثورات التي كانت تتدلع بين الحين والأخر متما
مرينا مع الأمير عبد القادر الذي أراد أن يجمع
بين سمات عالم الدين الزاهد المتصوف والمجاهد
العامل الذي يدافع عن حياض الدين والوطن،
ولهذا نجد صاحب كتاب الطرق للصوفية
الإسلامية أوكثاف نبيون وكسافي كوبولاني
يقولان: "نحن أيضا مباشرة بعد وصولنا إلى
الجزائر بدأنا مع عدة نواح استعمال نفوذ
المرابطين (الصوفية) في 1831، حيث منحنا الحاج
محيي الدين الصغير بن سيدي علي بن مبارك
رئيس القوم وأشر أسرة من أسر الطرق الصوفية
بإتقاعه صفه أغا في مقابل الخدمات التي قدمها
لنا، ونستغل هؤلاء المتصوفة كرساط، وفي أوقات
كثيرة يبدون كرجال سلاح...²³

هذا النص صريح في أن فرنسا استغلت عس
وعى وبكل الوسائل العلمية والتهديبية والمادية هذه
الطرق الصوفية لقضاء مآربها وجعلها كوسائل
بينها وبين الشعب المخدر بتعاليمها التي لا تدعو
إلا إلى الرضى بقضاء الله وقدره الذي سيطر عليها
هذا المحتل، تماماً مثما رد أحد شيوخ إحدى
الطرق على الذين قالوا له - إن الفرنسيين الدولق
دومال يسير نحو بسمكة والزبيان فهل نحمل
المسلاح أو نبقى متفرجين، فقال لهم: "الله هو الذي
منح الجزائر للفرنسيين وكذلك الأوطان التابعة لها،
فهو الذي يصير تفوقهم فطليكم التمسك بالهدوء وأن
لا تلجؤوا للحمل السلاح وتعملوا البارود بتكلم

والمصانع العظيمة...²² هذا إذا من ناحية الوضع السياسي والاجتماعي العام، أما من حيث الثقافة، وقد ألمحنا من قبل إلى حال التعليم قبل مجيء الغزاة، وإلى كيفية تعاملهم مع دور العلم والمساجد، ونضيف هنا أنهم بعد أن تأكلوا بأن الخطوة الجهورية التي بها يرمسون قدمهم في الجزائر هي سبر أغوار نفسية الشعب وفهم عقيدته الدينية، فأولوا اهتماما كبيرا للجانب الديني وعينوا الكثير من المفكرين في مختلف المجالات العلمية الإنسانية لمعرفة عقلية هذا الشعب وطريقة تفكيره ووردوا لفعاله تجاه كل ما يعترضه في هذه الحياة، فوجدوا أقرب ميسك للولوج إلى عقليته ونفسه للتحكم فيه هو الدين، ووجدوا أن الزوايا تمثل حجر الأساس في هذه العملية الكبرى - خاصة في ظل ما رلوه من استغلال الأتراك لها- فحاولوا استئراج شيوخها وإغراق الأموال عليها، وكذلك فعلوا بالكثير من أئمة المساجد فلا يعنون إلا من يرونه طوع ببلانهم، ويمتص من معينهم ولكنهم لم ينجحوا في كل ما سعوا إليه نجاحا مطلقا، فنشبت الكثير من الزوايا عن الطريق المرسوم واشتمت الثورة ثلو الثورة، وعلى رأس تلك الطرق للقادرية التي شحنت الهم بقيادة الأمير عبد القادر وقبله أبوه محيي الدين، ولكن كما أسلفنا لم تكن كل الطرق تؤيد الثورة فمنها الذي أخذ إلى الراحة راضيا بما تهبه له فرنسا والباقي سلم أمره لله في يأس وقنوط، كما كان الشأن مع بعض الطرق، لهذا يمكن القول إن الزوايا لم تخرج عما سبق أن اشرنا إليه عندما تحدثنا عنها في العهد التركي وغداة الاحتلال فقد أحاط الجهل بها من كل جانب وغلبت عليها الخرافات والشعبيية التي كان يستمكك بشعبها لنيق، الشعب سادرا على تلك

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فائق الجوزي

من التاريخ

التبيين 2010-34

للدنيا فهي "الكفار" كما يزعمون، وعليه أن يقبل على الآخرة التي هي الغاية، وكتابه "الاتحاف خير إشارة إلى ذلك الحرص، ومن بين أعلام هذه الفترة نجد العربي بن عبد القادر المشرفي (ت 1311هـ - 1893 م) الذي له كتاب في التاريخ والأنساب هو تاريخ المغرب الأقصى في القرن الثالث عشر الهجري، ونجد كذلك محمد المسعود بن علي الشريف (1238هـ - 1314هـ) (ت 1822م - 1896م) الذي له تحفة العباد في شرح غريب ابن عباد، وهو شرح لغوي وله كذلك تكميل على تحفة المروس... ونجد كذلك عبد القادر المجاوي الذي كان له إسهام كبير في الحياة الثقافية في هذه الفترة، ولو حاولنا استقصاء كل الذين خدموا الثقافة الجزائرية في تلك الفترة لضاق بنا المقام ولكن هي إشارات أردنا بها التلميح إلى الحياة الثقافية على ذلك العهد؛ كيف كانت وكيف أثرت على مختلف الصعد، وهذا كله لا يغني عن التفصيل الذي يستقصي الجزئيات.

الهوامش

1- 1516 م

2- بقصد اثنين

3- سفن

4- محمد بن لحد التلساني، الزهرة القليلة فيما جرى في

الجزائر حين أغرت عليها جيوش الكفرة، ص 2-3 مخطوط بالمكتبة

الوطنية الجزائرية رقم 2603.

5- محمد بن ميمون، التحفة المرصية في الدولة البكائية في

بلاد الجزائر العصرية، تحق وتق محمد بن عبد الكريم الجزائري،

ضداهم، لقد أراد الله أن يبدل الذين كانوا بالأسر اسياذكم لينتقم من جورهم وينجيكم من فسادهم، فاتركوا إذن الفرنسيين يفعلون ما يريدونه؛ إنه من فعل الإرادة الإلهية...²⁴ ولكن في مقابل هذا التصوف الذي سمح لأصحابه لأنفسهم بالارتضاء في أحضان المحتل والرضى به قضاء وفداء؛ هناك كما أسلفت متصوفة آخرون ضربوا أمثلة رائدة في العلم والعمل والثورة على الظلم؛ أمثال الشيخ الحداد في بلاد القبائل؛ الذي كان المحرك لشورة المقراني والذين كانوا في تصوفهم يتقنون بتعاليم الإسلام من خلال الكتاب والسنة الصحيحة وعمل الصحابة والأئمة الأعلام كالغزالي والقاضي عياض، وللفضيل وغيرهم، ولينصرب هؤلاء على هؤلاء بحمدان خوجة الذي كان: "ينجو بتصوفه منحنى الإمام الغزالي من حيث ضرورة التعليم والتعلم لكل مخلوق بشري، ومن ادعى المعرفة بدون أن يتعلم فقد ادعى النبوة، والصوفي الحقيقي هو العالم العامل بعلمه، وكان سي حمدان يدعو إلى الإصلاح الديني ويحذر من التزمت المغيب، والأفكار الرجعية، ثم ينحي باللائمة على أولئك المتمسكين بمقاييد التقليد القاتنين بقشور التصوف"²⁵ فحمدان خوجة مثال على المنكف الجزائري في تلك الفترة الذي أراد الجمع بين العلم والعمل والأخذ بأسباب الرقي والحضارة وما كتبه إتحاف المنصفين إلا دليل على نظرته العلمية التي أراد أن يرد بها على هؤلاء الذين يفسرون ويردون بعض الأمراض الفتاكة إلى غير أسبابها الحقيقية، لذلك دعا إلى الاحتراس منها كما يفعل الأوروبيون ذلك، وقد دعا كذلك إلى ضرورة

الخروج من التصور الذي يذهب إلى أن الدين ما هو إلا طقوس يؤديها الإنسان، وعليه الابتعاد عن

لمحة من الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التامع عصر الميلاحي فائق الجوزي

من التاريخ

التبيين 2010-34

والنص مأخوذ من غامضة الكتاب (المخطوط) المنشورة مستقلة عن

الكتاب.

* - المقصود هنا ثورة ابن الأحرش التي كانت سببا في تلك

المجاعة حسب بعض الآراء.

* - صلاح الحفزي، مجاهدات قسنطينة، تحقيق وتقديم ربيع بونار

(الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1394-1974)، ص. 33

* - موفلو مؤسسة الأوقاف بالجزائر في أواخر العهد العثماني

من خلال وثائق الأرشيف الجزائري ناسر الدين سعدوني (من كتاب

الحلقة الفكرية في الولايات الحرة لثلاث العهود العثمانية، جمع وتقديم

عبد الجليل التيمسي، (الطرب: مركز الدراسات والبحوث الشامية

والشوريسكية والوثائق والمعلومات، 1990) ج 1، ص 2

* - محمد علي دبور، مرجع سبق ذكره ص 39.

* - (مازونة مدينة جنوب الطهارة في شمال الصالة الغربية تهد

من مرسى مستنقاع بلحو سبعين كيلومترا شرقا كانت عاصمة من

العواصم الغربية في الترون الوسطى وأصبحت قاعدة تلك الصالة

الغربية في عهد الأتراك الأول قبلما ينتقل الباي إلى مسكر ثم إلى

وهران) سعد الدين بن أبي شنب "النهضة العربية بالجزائر في النصف

الأول من القرن الرابع عشر للهجرة" مجلة كلية الآداب ج 1 1964

ص. 38.

** - في مقال لفقه الحنفي الذي كان مذهب الدولة العثمانية

الرسمي.

(ط1: الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1392هـ -

1972)، ص 46 من المقدمة.

* - يقصد بالمؤلفين الجامعين من العلماء. والضالين من

المتصوفة.

* - عبد الكريم التكون، منشور الهداية في كلب حال من نص

العلم والولاية، نقد وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله ط1 لبنان: دار

الشرب الإسلامي، (1408هـ - 1987)، ص 31-32

* - لفردي، الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي... ترجم

الرحمان بدوي، (ط1: لبنان: دار الغرب الإسلامي، 1987)، ص 408

* - محمد علي دبور، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة،

(ط1: الجزائر: المطبعة التعاونية، 1385هـ - 1965م)، ص 48.

* - الشريف هذا هو محمد بن عبد الله الدركاوي ويدعى ابن

الأحرش ويقال إنه اتصل بالإنجليز وحرضوه على الثورة فثار

بقسنطينة عقب عودته من الحج، ثم اتصل بالشريف الدركاوي بنولمي

وهران وحارب معه الأتراك. مجاهدات قسنطينة صلاح الحفزي تحقيق

وتقديم ربيع بونار (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1394 -

1974) عاشر ص 29.

** - المقصود بالمؤلفين حكم الباي.

* - محمد بن مسلم الوهراني، أنيس الغرب والمسافر في طرقات

الحكايات والخواص، مخطوط رقم 2317 المكتبة الوطنية، ص 4-5

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي فاتق الجوزي

التبيين 2010-34

من التواريخ

20- أبو القاسم سعد الله، أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، (ط2)،

لبنان: دار الغرب الإسلامي، ج2، ص91

* - كلفب عسكري فرنسي.

21- حمدان خوجة المرأة، تحقق وتلق محمد العربي

الزبيري ط2 (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

1982)، ص80.

22- الحاج أحمد الشريف الزهار، مذكرات لقيب أشرف

الجزائر

تحقيق أحمد زوفيق المدني، (ط2)، بالجزائر: للشركة

الوطنية للنشر والتوزيع، 1980، ص180-181.

23- les confréries religieuses

musulmanes. octave depont, xaviercoppolani

(alger, jaurdan imprimeur libraire1897), p264.

24- إدوارد دونو، الإخوان دراسة إثنولوجية حول

الجماعات الدينية عند مسلمي الجزائر، تر، وتلق كمال

فيلاي، (الجزائر: دار الهدى، جامعة ملتوري

صنطينة2003)، ص82.

25- حمدان خوجة إتحاف المتصلين والأبناء في

الاحتراق عن الوفاء، نقد وتلق محمد بن عبد الكريم

للجزائري، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

1968)، ص22- مقدمة-

10- ناصر الدين سجدوني، المهدي بوعبدلي، الجزائر في

التاريخ، المعهد الثقافي، (الجزائر: وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة

الوطنية للكتاب 1984) ج4، ص129.

11- محمد علي ديوز مرجع سبق ذكره، ص42

12- سعد الدين بن أبي شنب، مرجع سبق ذكره، ص34-35

13- نفسه ص35-36.

14- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، (الجزائر،

الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)، ص11.

*- المورخ هو عبد الرحمن اللواتي، في كتابه تاريخ الجزائر

العام.

15- أحمد الجزائري، كيف فشل الفرنسيون الجزائر، (بيروت

لبنان: دار للكتاب الجديد، نشر وتقديم صلاح الدين المنجد، 1962)،

ص21. ينظر كذلك تحفة الزائر لابن الأمير عبد القادر ج1 ص128

*- يقصد الفرنسيين.

**- يقصد هنا سيدي فرج التي دخل منها الفرنسيون إلى الجزائر.

16- الأغا بن عودة المزاري، طلوع سعد السعدي في لخبار

وهران والجزائر واسبقها وفرنسا إلى أواخر القرن التاسع عشر،

تحقق ودراسة يحي بوحيز، (ط1، لبنان: دار الغرب الإسلامي،

1990) ج1، ص83-84.

17- سعد الدين بن أبي شنب، مصدر سابق، ص39

18- نفسه، ص37.

19- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج7، ص09.

أعلنت وزارة الثقافة من خلال موقعها عن تأجيل فعاليات المهرجان الثقافي العربي للسينما بوهران إلى شهر أكتوبر المقبل بدل شهر جويلية. ونشرت من خلال نسخة موقعها بالعربية التي عادت إلى الواجهة بعد تطرق الشروق إلى مشكل عدم تحديثها وتزويدها بالمعلومات.



أكد رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين يوسف شقرة أن الاتحاد اعتذر رسميا عن استضافة اجتماع اتحاد الكتاب العرب الذي كان مقررا بالجزائر مطلع الشهر القادم، وقال إن الأسباب التي أدت بالاتحاد إلى الاعتذار عن استضافة هذا الاجتماع تنطلق أساسا بأسباب تنظيمية ومالية.

جمال سليمان في ذاكرة الجسد رغم القلفة والبلابل



أكنت أحلام مستغلامي بأن النجم السوري جمال سليمان سيقبى بطلا لمسلسل "ذاكرة الجسد" رفقة الجزائرية آمال بوشوشة، نافية أن تكون الحملة التي نقلت تفاصيلها للشروق، والتي قادها جمهور الدراما السورية من الجزائريين، قد أثرت في هذا الحيار. كما أخبرت صاحبة "ثمان كوم" في تصريح للشروق بأن مشروع فيلمها القادم مع المخرج التونسي شوقي الماجري سيكون مقبما عن رواية "الأسود يليق بك" بدل "ذاكرة الجسد".

الزاوي يدعو للحفاظ على اللغة الفرنسية



دعا الكاتب والروائي أمين الزاوي، كان ضيفا على جمعية "أموسناو"، طبقة المثقفين الجزائريين إلى عدم النفور من استعمال اللغة الفرنسية في مختلف كتاباتهم، معتبرا هذه اللغة بمثابة تراث لامادي كسبته الجزائر من فرنسا الاستعمارية. فيجب احترام مكانة هذه الثقافة وتعزيزها لإحداث التوازن في مخاطبة عموم الناس.

.....

لدى مهري في "أميرة النجوم"



عرفت مؤرخا المجموعة القصصية "أميرة النجوم" لدى مهري طريقها للنشر بعد أن ظفرت صاحبها بالجائزة الثالثة لجائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الثانية، وبالمجموعة القصصية "هدهدة" في أول قصة تحمل نفس عنوان المجموعة.

.....

نورية وليماء تقزوت تغوزان بجائزة عبد الحميد بن زين في طبعتها الرابعة

توجت الفائزة الأولى من الدورة الرابعة لجائزة عبد الحميد بن زين نورية بوريجان صحفية من يومية "وقت الجزائر" حول موضوعها "العودة عن أحداث بريان"

التقرير نال التقدير من قبل لجنة التحكيم لجودته ولقواعد المهنية للصحافية وقد أعطى رؤية عبارات واضحة، مما يجعل من الأدلة العامة عن الجهات الفاعلة المحلية الإدارية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمدينة بريان بعد سنة واحدة من عودة الهدوء.

أما الجائزة الثانية فكانت من نصيب ليماء تقزوت صحفية من "مجلة الوطن نهاية الأسبوع" لتقديمها روبوتاجا حول تعليم الأطفال الرحل في السهول المرتفعة من غرب الجزائر.

إعلان للكتاب

يسرُ مجلة التبيين أن تستقبل إنتاج الأدباء الكرام، من كل الأقطار، وفي مختلف الفنون الأدبية والثقافية. ونرجو من الكتاب الأفاضل أن يراجعوا نصوصهم مراجعة دقيقة، وأن يرسلوها إلينا؛ إما عبر بريد الجاحظية الإلكتروني: E-mail : jahidhiya@hotmail.com

وإما في قرص إلى عنوان الجاحظية 08 شارع رضا حوحو - الجزائر العاصمة

وعلى الإخوة الأدباء الاتصال هاتفيا بالجمعية للتأكد من استلامنا لإنتاجهم.

والتبيين تشكركم على مساهمتكم، وتنتظر إبداعكم.

هيئة التحرير

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

أدت حركة الكشوف الجغرافية إلى الاتصال المباشر بين قارتي أفريقيا وأوروبا عبر المحيط الأطلسي، إلى النقل من أهمية النشاط التجاري، ودوره المحوري اقتصاديا وثقافيا بين منطقة المغرب العربي الكبير، وأفريقيا جنوب الصحراء، حيث ضاق نطاق التواصل بين الفضائين ليتجور على أسس دينية ثقافية فقط، والنتيجة كانت ضعف التواصل بين الفضائين المغربي والإفريقي، أو تضيقه في أحسن الأحوال. فقد كانت عملية التبادل التجاري التي تؤدي فيها المنطقة دور الوسيط بين القارتين، بواسطة القوافل التجارية العابرة للصحراء، منذ الأزمنة القديمة، زيادة على مردودها الاقتصادي، عامل تواصل بين منطقة المغرب العربي وأفريقيا جنوب الصحراء.

إلا أن الزخم الذي عرفته الممارسة الصوفية الطرقية، بإعادة تنظيم الحركة الصوفية التي دب فيها الركود والجمود، بتشكيل طرق صوفية جديدة، على يد تلاميذ وأتباع عدد من الرموز الصوفية في تلك الفترة، وبالتحديد مع نهاية القرن 15م وبداية القرن 16م والتي كانت تمر فيها المنطقة بأزمة مضاعفة سياسية واقتصادية، شكلت أوج الأزمة الكبرى التي انفجرت بالمنطقة منذ منتصف القرن 13م ولكن ازدهار الحركة الصوفية الطرقية، بعد الحركية التنظيمية التي خصصت لها، أعاد التواصل والترابط بين الفضائين المغربي والإفريقي جنوب الصحراء وإن بتغيير محتواه، وذلك بتحول التواصل والترابط بين الفضائين من طبيعته التجارية ذات البعد الاقتصادي مع ما يمكن أن يحمل معه من تأثيرات دينية ثقافية، إلى تواصل ذو بعد ديني روحي وثقافي بالدرجة الأولى. وتمثل تحرية كل من:

— سيدي أحمد بن يوسف الميلي المتوفي في 931هـ-1524م الذي انطلق من الصحراء باتجاه الشمال، حيث تمكن عدد من تلاميذه وأتباعهم من تأسيس عدد من الطرق الصوفية انتقلت بعد فترة من الزمن إلى الفضاء الصحراوي، مباشرة كالشيخية، أو عن طريق المغرب الأقصى كالناصرية.

— الشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي المتوفي في 909هـ-1503م الذي عبر الصحراء من الشمال مرورا بتوات إلى أفريقيا جنوب الصحراء، فرغم تمكنه من علم الظاهر وتضلعه في الشريعة والفقه، فإن تراثه الروحي في علم الباطن هو الأوسع انتشارا وهو الذي كتب له البقاء حتى الوقت للراهن، من خلال الطريقة القادرية التي مازال مريدوها منتشرين حتى الآن في منطقة لأفريقيا جنوب الصحراء. النخبة وممارسة للعلم:

لقد اضطرت النخبة بمنطقة المغرب الكبير نهاية القرن 15م وبداية القرن 16م إلى اتخاذ موقف من الأحداث السياسية التي كانت تمر بها المنطقة، حيث وجدت نفسها أمام عدة حلول: إما الثورة على الأوضاع كما فعل المغيلي أو الهجرة كما فعل الونشريسي أو المدح كما فعل الحافظ التنسي والشاعر الحوضي أو الانعزال كما فعل الثعالبي وتبعه فيه تلميذه محمد السنوسي¹ ولكن ذلك لم يكن على حساب الاهتمام بالشؤون العامة وأحوال المسلمين المتدهورة إلى جانب الاهتمام بالجانب العلمي والإنتاج الفكري.

وقد أدت مدرسة الجزائر بقيادة الشيخ سيدي عبد الرحمن الثعالبي دورا محوريا في المجالات الدينية الفكرية والسياسية، عبر عدد من تلاميذه وفي مقدمة هؤلاء، نجد كلا من محمد بن يوسف الشريف السنوسي التلمساني، وأحمد الزروق مجدد الطريقة الشاذلية، بوضغ أسس الطريقة الزورقية، والإمام محمد بن عبد الكريم المغيلي مجدد الطريقة القادرية بالجانب الكبير وبلاد السودان بإفريقيا الغربية.

أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / دار البصائر / طبعة خاصة / الجزء الأول الجزائر 2007 من 44

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين: 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

والشعالي رائد هذه المدرسة لم يكن إلا نتاج هذا العصر الذي تأثر به، ولكنه أثر فيه تأثيرا كبيرا في ميدان التصوف والزهد عبر ثلاثة طرق: الأول تلاميذه فقد كان مدرسا ناجحا وعلماء وافقا من رسالته، والثاني طريق كتبه فهو لم يكن مجرد زاهد بسيط أو درويش منعزل، ولكنه كان ينشر دعوته وأفكاره عن طريق الكلمة المكتوبة التي كانت تنتقل من يد إلى يد ومن جيل إلى لاحق. والثالث زاويته التي أسست عند ضريحه، والتي أصبحت مقصد الزوار طالبي البركة والشفاء وملئقي الدارسين.²

فإذا كان عبد الرحمن الشعالي قد ابتعد عن مخالطة حكام تلك الفترة وشارد بالذين لا يعرفون الحكام ولا يخالطونهم، فالابتعاد عن الحكام الظلمة كان من شيمة كبار العلماء على حد تعبير تلميذه السنوسي، فهذا الموقف لم يمنع لا السنوسي التوحدي ولا الحافظ للتنسي من الوقوف إلى جانب المغيبي في قضية يهود توات باعتبارها شأنا من شئون المسلمين مثل شيخهم الذي لم تمنعه مقاطعته للحكام من الاهتمام بشؤون المسلمين والوقوف معهم للتصدي للخطر المحدق بهم بل كان في الطليعة يبين ذلك تلك الرسالة التي بعث بها إلى محمد بن الفقيه أحمد الكفيف من سكان نواحي بحاية يعبر فيها عن فرحته باستعداد أهل بلد والده الشيخ أحمد الكفيف للجهاد بصناعة درق لدرع العود التي لا تتعد منها السهام والسيوف بدل الجلد الذي لا يكاد يمنع نفاذا لحماية المحاربين لأنه جرت ذلك بنفسه. ويحبره بأن أهل مدينة الجزائر وبانيتها رجالا ونساء يستمدون هم للجهاد أيضا بعد أن حرضهم عليه بصناعة درق العود من الصفصاف وبعد أن أعوزهم الصفصاف صنعوه من الفرغان، وإذا كان الشيخ مواتجا لأهل بلد أحمد الكفيف فإنه يتأسف من موقف سكان بجاية الذين لم يستجيبوا له رغم الخطر الذي يتهددهم من جهة باب أمسيون لصعب تحصيناته خاصة وأنه كاتب فقهاءهم وعلماءهم للنهوض والاستعداد للجهاد، وأنه طلب من والده أحمد الكفيف مكانتهم وتبنيهم إلى واجب القيام بالجهاد، ويتوقع هجوم بني الأصفر يقصد الروم كما يسميهم على المنطقة انطلاقا لهماهم على يد المسلمين في القسطنطينية وغيرها خاصة وهم المتعصبون لمعتقداتهم الدينية، ويعتقد أن الهجوم أصبح وشيك الوقوع لرويته للنبى صلى الله عليه وسلم وهي حق يحث الناس على الجهاد والاستعداد له.³

لم يشر الشعالي في هذه الرسالة إلى حاكم أو أمير بل كان يخاطب الخاصة من العلماء لتعبئة وتحريض الناس على القتال للدفاع عن أنفسهم دون الاعتماد على قوة رسمية أو خارجية، مما يبين حالة الفراغ السياسي وانعدام القيادة في هذه الفترة بالمنطقة، فالتاس تركوا لأنفسهم يتكبرون أمورهم ويدافعون عن أنفسهم، كما تكشف خبرة الشيخ النقيفة بالأسلحة ووسائل الدفاع الناجعة فينكر أنواع الأسلحة ومواد تصنيعها والسرعة في ذلك ووفرته وزهد ثمنها مقارنة مع الأسوار التي تتطلب التكاليف الباهظة وطول الوقت لإنجازها، كما تبين معرفة الشيخ بأحوال البلاد النقيفة وإطلاعه على أحوال العالم والربط بين ما حصل للروم في الشرق وما يمكن أن يحدث بالمنطقة انطلاقا لذلك. وتوضح أخيرا وسائل التحريض على القتال والنهوض للجهاد والاستعداد لذلك اعتمادا على جوانب روحية معنوية لإقناع عامة الناس ممثلة في الكرلة الصوفية مجسدة في رؤيا لنبى في المنام والجزاء الذي ينتظر المجاهدين وهو العلق من النار.⁴

لؤي التميمي سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص 92

³ أبو القسم سعد الله / أبحاث وإراء في تاريخ الجزائر / دار البصائر / طبعة خاصة / الجزائر 2007 ص من 205/204

⁴ أبو القسم سعد الله / أبحاث وإراء في تاريخ الجزائر / مرجع سابق ص من 207/206

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

فضاء الممارسة الصوفية بين المليتي والمغلي

إذا كان المغلي قد انخرط في الشؤون العامة إلى جانب إسهامه الفكري على مدى اتساع رقعة الفضاء المغربي، وما نتج عنه من صدامات بينه وبين الحاكمين الزباني بتلمسان والمريني الوطاسي بفاس، واضطر للهجرة إلى بلاد السودان بإفريقيا جنوب الصحراء، مروراً بتوات مع تنوع في إنتاجه الفكري بين الديني والسياسي، فإن زميله أحمد زروق في مدرسة الثعالبي قد غلب عليه جانب النشاط الفكري من خلال إنتاجه في مختلف العلوم الدينية والتصوف، هذا الأخير شكل قاعدة الانطلاق لكل من محمد الحروي وسدي أحمد بن يوسف الملياني الذين كلا من أبرز تلاميذه لإعادة إحياء وتجديد الطريقة الشاذلية الزروقية.

فالحروي كان إسهامه في الجانب النظري للممارسة الصوفية الزروقية مثل شيخه أحمد زروق فقد ظلت مؤلفاته في الأوراد والأذكار وشروح مصادر الطريقة الشاذلية الزروقية موضع عناية ودراسة العلماء والمتصوفين فترة طويلة، حيث استطاع أن ينشر مبادئ الطريقة الشاذلية بشكل لم يحصل قبله رغم مساهمة غيره في نشر تيار التصوف كمحمد المنوسي... وغيره فتبسيطه لقواعد التصوف العملي ولمبادئ الطريقة الشاذلية لم يسمح لأحد بعده أن يحتل مكانته أو يفقد أقاله.⁵

وقد قام عبد الرحمن الأخضر المعاصر له والذي يعد من أئمة تلاميذه على الإطلاق ببعض الأعمال المشابهة ولكنه لم يصل إلى درجته في التأثير في التصوف العملي، رغم أنه أخذ ورد الطريقة الشاذلية الزروقية عنه عند مروره بالزاب شمال شرق الصحراء في طريقه إلى الحج، إلا أنه لم يترك أثراً يذكر، فقد كانت كتبه تدرس بالشرق والمغرب وتوضع عليها الحواشي والشروح، ولم يصف في التصوف إلا القليل كمنظومته القصيدة في التصوف، فهو لم يكن كالحروي أو الزروق يولف في الأوراد والأذكار أو تبسيط مبادئ التصوف عامة والطريقة الشاذلية خاصة، بل هاجم البدع ومن سماهم بعلماء سوء داعيا إلى العمل بالكتاب والسنة في محاولة منه لتأطير الممارسة الصوفية بهما ولكن أنى له ذلك؟!⁶

ولهذا، لا نجد انتشاراً للطريقة الشاذلية الزروقية في منطقة شمال شرق الصحراء بصورة جماعية منظمة عكس الغرب الجزائري والجنوب الغربي والمغرب الأقصى الذي انتشرت فيه هذه الطريقة بصورة جماعية منظمة مباشرة، أو عبر عدد من الطرق الصوفية المتفرعة عنها قام بتأسيسها مجموعة من تلاميذ سيدي أحمد بن يوسف الملياني، والتي تبرز الجهد التنظيمي للتصوف العملي الذي قام به، بل تعدى تأثيره إلى الجهة المقابلة من الصحراء حيث نجد تأثير مدرسة الملياني الصوفية وإن كان بصورة فردية غير منظمة في شكل المؤسسة الطريقة الذي تبرزه المأثورات الشعبية بمنطقة شمال شرق الصحراء مباشرة بالتلمذ على سيدي أحمد بن يوسف الملياني لعدد من الشخصيات بالمنطقة والذين تسميهم هذه المأثورات إلى أخص المقربين للشيخ وهم لمذابيح ابتداء بمحمد بن عبد الله المدعو سيدي نابل الذي لقب بهذا اللقب لنيله العلم من سيدي أحمد بن يوسف الملياني وسيدي بوزيد دفين القرية التي تحمل إسمه قرب أفلو بالأغواط وسيدي عيسى دفين المدينة التي تحمل إسمه بالمسيلة وسيدي أحمد السايح بالعالية بورقلة، وبالكانت الرواية الشفهية تصنف إليه رتبة مقدم الطريقة القادرية، حيث يبدو أنه كان ينتمي للطريقتين القادرية والزروقية، وهو أمر شائع كثيرا أي الجمع بين طريقتين صوفيتين أو أكثر، وقد عبر عن هذه المعطيات الشفهية الرواية ببلدة سيدي خالد بسكرة المرحوم عبد الصفيظ عفيصة المدعو حفة جمانفو: "علما كال سيدي أحمد إيزع في الولايا بحث لنا هانو" ويذكر منهم هؤلاء الذين لحقت بهم ذاكرته، وعشيرة دويدات بأولاد جلال التي تنتمي لعرش لمذابيح بفرداية المنحدرين من أحد مذابيح سيدي أحمد بن يوسف حسب رواية المرحوم الحاج عبد القادر دودية، أو بصورة غير مباشرة عبر فروع الطريقة التي أسسها تلاميذه مجمدة في أسماء أماكن ومقامات وأعلام كمقام سيدي

⁵ أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص 500/499

⁶ أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص 502/501

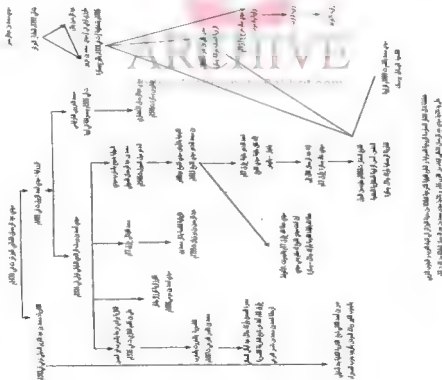
الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

عطائه ابن أخت عبد القادر بن محمد المدعو سيدي الشيخ، دفن تاجمونت بالأغواط الذي بني حوله مسجدا بالحي الذي يحمل اسمه ببلدة أولاد جلال بسكرة، كذلك فإن أسلاف مؤسس الزاوية المختارية الرحمانية الشيخ المختار بأولاد جلال في القرن 19م بعثوا أولاد بعثتية المستوطنة ببلدة سيدي خالد المجاورة هاجر جدّها عبد الرحمن بن أحمد حسب المرويات في القرن 17م، حيث تنسب هذه العشيرة إلى لقب جدّها أحمد المدعو خليفة وهو لقب أطلق عليه لأنه كان خليفة سيدي الشيخ ببلدة الحير قرب بوقطب بولاية البيض، وعلى عادة الناس في تسمية أبنائهم بأسماء الأشخاص المعجبين بهم، أو المؤثرين في حياتهم نجد هذا الجد عبد الرحمن قد أطلق على اثنين من أبنائه إسمي كل من بن يوسف والزرزوق مما يوحي بأنه كان من مريدي الطريقة الشيعية، أخيرا فإن الشيخ عبد الباقي السمتاني شيخ أعمّره الصحن بأولاد جلال قد كان حسب المرويات الشيعية من مريدي الطريقة الناصرية التي أخذ وردها عن شيخها الرحالة الدرعي عند مروره بالمنطقة في رحلته إلى الحج. فهذه المعطيات تنبئ بانتشار الممارسة الصوفية بالمنطقة ولو بصورة فردية غير منظمة تنتسب للطريقة الشاذلية عبر فروعها، والتي كان لجد الملباني وتلاميذه الدور الأكبر في انتشارها في عموم مختلف أرجاء للصحراء على شمساعتها. وقد كان انتشار الطريقة الزروقية بفروعها في الفضاء المغربي حسب الخطاطة التالية:



الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

سند الشيخ محمد بن عبد الكريم الميلي في الطريقة الأكرية القادرية

القطب عبد القادر الجبالي (561)

جمال الدين يوسف بن علي بن أبي الحسن العباسي القصار

الشيخ الأكبر محمد بن علي بن العربي الحافقي (638)



الأولى تبين سلسلة السند للطريقة الكنتية القادرية.

من كتاب: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الشيخ عبد القادر الجبالي وانتشار طريقته: دار الهدى - عين ميلبة الجزائر 2008 ص 407

والثانية تبين انتشارها عبر سلسلة بعض شيوخها في الصحراء وبلاد السودان بأفريقيا جنوب الصحراء

من كتاب: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الشيخ عبد القادر الجبالي وانتشار طريقته: دار الهدى - عين ميلبة الجزائر 2008 ص 408

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

الطبيعين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

أما تعامله مع الحكام من الخاصة فبرز فيما كتبه لحكام بلاد السودان بوضوح لهم فيها أصول الحكم وقواعده الشرعية ففي رحلته إلى هذه البلاد حيث أقام بمنحه كاستا وكان ثم غاو فإضافة لقيامه بالتدريس في مدينة كانو ببلاد الهوسا فقد كتب لأميرها أبو عبد الله محمد الرمفا الذي استشاره في أمور السلطنة رسالة بين له فيها أصول الحكم وقواعده الشرعية، وفي إمبراطورية السنغاي التي اجتمع بها أهلها الأساقيا الحاج محمد الكبير الذي استرشد بالفكر المغلي في السياسة والحكم وفق للشرعية الإسلامية التي حررها في كتاب الجوبة على أسئلة الأساقيا الحاج محمد الكبير* رد فيه على الأسئلة التي وجهها له تضمن جملة من التوصيات لإقامة حكومة وإدارة مطابقتين لأحكام الكتاب والسنة.⁸

مجال الممارسة للشان العام لدى المغلي والمليتي:

إن اهتمام كل من المغلي والمليتي بالشان العام واتخاذ مواقف من الأوضاع السياسية لم يكن حثا منعزلا قاسم به دون غيرهما بل كان ظاهرة عامة على امتداد القرن 15م وبداية القرن 16م سواء في محيطهما القريب بالمغرب الأوسط وهو ما قام به الشيخ سيدي عبد الرحمن الشاذلي في إقليم مدينة الجزائر بالتعبئة والمشاركة في الجهاد للتصدي للغزو الإسباني وحثه سكان منطقة بجاية التابعة للحكم الحفصي على الاستعداد للقيام بواجب الجهاد في رسالته المذكورة سابقا ولكنه لم يرسله انسجاما مع موقفه من الحكام بل راسل محمد ابن الفقيه أحمد الكفيف في هذه القضية، وهو نفس الدور الذي أداه كل من سيدي الهولري المتوفي في 1439م في الدفاع عن مدينة وهران وميدي

محمد التواتي المتوفي في 1475م في الدفاع عن مدينة بجاية ولم تسقط المدينتين في يد الأسبان إلا بعد وفاة الشيخين في بداية القرن 16م،⁹ أو البعيد نسبيا بوقوف الجزوليين بالمغرب الأقصى خلف السعديين للتصدي للغزو البرتغالي والأسباني، والشايبين الذين تصدوا للأسبان بأفريقيا الحفصية فوالتف رموز مدرسة الشاذلي وتلاميذه كان ظاهرة عامة بالمنطقة بسبب ضعفها وتفكك كياناتها السياسية الأمر الذي فرض على رموز النخبة الدينية هذا الموقف فالاهتمام بالشان العام والتدخل في شئون الحكم في تلك الفترة، كان نتيجة الأوضاع المتدهورة التي عرفتها المنطقة خاصة بعد الهجوم الذي تعرضت له من طرف الأسبان والبرتغاليين الذين استولوا على الثغور الساحلية على امتداد سواحل بلدان المغرب العربي كلها، وهكذا نجد هذه النخبة التي كانت منضوية في المؤسسة الطرقية الصوفية التي لتجأ إليها السكان لمقاومة الغزو الأجنبي سواء في أفريقيا للحفصية أين تصدت لهذه المهمة الطريقة الشاذلية التي أسسها أحمد بن مخلوف الشاذلي المتوفي في 1482م بقيادة ابنه سيدي عرفة الشاذلي الذي دخل في صراع مع الحكم الحفصي ثم الأسبان ابتداء من 1530م وأخيرا ضد الأتراك بعد أن أسس إمارة بمنطقة القيروان بوسط تونس. وفي المغرب فإن الطريقة الجزولية التي أسسها أبو عبد الله الجزولي بإقليم بأسفي ومنه انتشرت في مختلف أرجاء المغرب عبر فروعه، وصار له نفوذ كبير، أثار مخلوف والي أسفي الذي نفاه من الإقليم في 1465 وما لبث أن توفي بأفوغال — قيل بالسم — في 1470م فإن تلميذه وخليفته على رأس الطريقة

⁸ يوري كريم فال / المصادر العربية للتاريخ الإفريقي: التقييم والقلق / تجارة القزقال ودورها الحضاري حتى نهاية القرن 9م المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومعهد البحوث والتراسات أفريقية بغداد 1984م ص 212* حققه عبد القادر زبابية S N E D الجزائر 1973م

⁹ محمد حاج صائق / مليانة وقيها سيدي أحمد بن يوسف/ ديوان المطبوعات الجامعية / الجزائر 1989 من 101

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

عبد الله بن المبارك المتوفى في 1509م اعترف عن قيادة الجهاد ولكنه أشار على أعيان القبائل الذين طلبوا منه ذلك إلى أحد الأشراف بوادي درعه للقيام بهذه المهمة وهو أبو عبد الله محمد مؤسس الدولة السعدية التي قادت الجهاد ضد الأسبان والبرتغاليين في التغور الساحلية المغربية بعد أن وافق هؤلاء الأعيان على اقتراح الشيخ فأرسلوا في طلب الشريف فجاء بأسرته وبابوه في 1510م ولقبوه بالقائم بأمر الله.¹⁰

وتهمة المعني للاستيلاء على الحكم لم توجه إلى هؤلاء الرموز من متصوفي القرن 16م بل وجهت قبلهم إلى سيدي يومدين بعد أن اشتهر أمره وشاع في الأفاق ذكره معني به علماء الظاهر عند خلفاء بني عبد المؤمن في عهد الخليفة أبو يعقوب المنصور إننا نخاف على دولكم منه، فإن له شبيها بالإمام المهدي، وأتباعه كثيرون في كل بلد فوقع في قلبه وأهمه شأنه، فأمر بطلوعه من بجاية إلى حضرته، وكتب إلى والي بجاية بالوصية عليه أن يحمل خير محل¹¹ وذلك مخالفة تكرار ما قام به ابن تومرت مع دولة المرابطين، بسبب للتحريض ضده واتهامه بالتحضير لذلك. بينما المتصوفين سواء سوا لقلب نظم الحكم القائمة حقيقة لو كان ذلك مجرد اتهام فإنه لم تقم ولا تجربة واحدة ناجحة، بل وحتى محاولة الشاذلية عبر تأسيس إمارتها بالقيرون لم تسر طويلا وسرعان ما قضى عليها الأتراك

إذا كان للمغربي قد اضطر للهجرة إلى إقليم توات التي لثار بها قضية اليهود وموقفه منهم والتي انقسم حولها فقهاء تلك الفترة بين مؤيد له ومعارض وحل بسببها في اشتباك مع حكام فاس الوطاسيين الذين اتهموه بتحريض من فقهاها بالطموح إلى أكثر من مجرد النهي عن المنكر والأمر بالمعروف أي المعني للوصول إلى الحكم، رغم نفيه لذلك يشده في المناظرة التي عقدها مع علماء فاس الذين عارضوه في هذه القضية بحضور السلطان الذي مال إلى رأي الفقهاء في اتهامه بالسعي للاستيلاء على الحكم، وكان جوابه للسلطان على هذا الاتهام: "لا أرى ملكا إلا كما أرى للكيف"¹² وعاد إلى توات. فإلى الملياني الذي دخل في صراع مع الحكم الوطاسي بفاس والزياتي بتلمسان بسبب النقائص عن القيام بواجب الدفاع والتصدي للغزو المسيحي الذي تعرض له بلاد الإسلام فقد وقف إلى جانب الأتراك في محاربة الأسبيل مكتفيا بدور معنوي بحث السكان على الانخراط في الجهاد تحت قيادتهم.

فالمغربي لم يكن الوحيد الذي اضطر إلى الهجرة من تلمسان نحو الجنوب الكبير بل اضطر إلى ذلك أحمد بن يحيى الونشريسي صاحب المعيار الذي هرب من تلمسان خفية في 1470م مهاجرا إلى مدينة فاس بسبب اتهامه من طرف السلطان الزياتي المتوكل بالتآمر عليه بعد أن انتهت داره ثم أحرقت، ولا يستبعد المهدي بوعبدللي أن يكون لذلك علاقة بهجرة المغربي الذي كانت تربطه صداقة وطيدة بالونشريسي،¹³ وهو نفس المصير الذي تعرض له الملياني الذي رغم هروبه وتخفيه في بلاد هوارا وبالتحديد بقلعة بني راشد من مطاردة الحكم الزياتي، حيث لم يجد عندما كان هاربا من وهران مروراً برأس الماء إلى هوارا إلا هذا الدعاء على الحاكم الزياتي "تَوَشَّوْنَا شَوْشَ اللَّهِ عَلَيْهِمْ فِي لَّيْلِ وَالْجَبْرِ" ومع ذلك فإنه لم يفلح

في النجاة من السجن مرتين بعد إلقاء القبض عليه.¹⁴

¹⁰ الطردي بل / الفرق الدينية في شمال أفريقيا ترجمة عبد الرحمن بدوي م دار الفكر الإسلامي / لبنان 1982 ص 421 / 422

¹¹ ابن الخطيب التلمساني - ابن الطبر وعو الحفري تحقيق محمد العباسي وأولاد فور المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1965 ص 102

¹² ابن صكر محمد / دوحه للتأثر / مخطوط بالمكتبة الوطنية رقم 2136 الجزائر ص 57 / 58

¹³ المهدي أبو عبدللي/السراء على تاريخ مدينة تمطيط ودر الإمام المعولي بها في قصة يهود توات / ملقي الشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي وتاريخ توات/ المركز الوطني للدراسات التاريخية /المؤسسة الوطنية للعلوم التطبيقية / الجزائر 1988 ص 74

¹⁴ محمد حاج سابق / ملوكة ووليتا سيدي أحمد بن يوسف / مرجع سابق ص 102 / 103

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

إلا أن المستغرب بعد كل هذه المواقف من الأوضاع السياسية بالمنطقة والأحداث التي تمر بها والمبادرات التي قام بها كل من المغيلي والملياني وما نتج عنها من مضايقات وما لحق بهما من مصاعب وما سببته لهما من متاعب نتيجة للتشريد والسجن، هو موقف الدارسين المعاصرين لكل من المغيلي والملياني وذلك من خلال المقارنات التي يقومون بها بينهما وبين العلماء المتصوفين المعاصرين لهما خاصة الجزوليين بالمغرب الأقصى الذين كانوا هم قاعدة الدولة السعيدية فجاك براك يتساءل عن سر امتناع الملياني عن القيام بدور الموحد للسكان لقيادتهم في الجهاد للدفاع عن بلادهم رغم أن الوضعية العامة بالمغرب الأوسط كانت تسمح بذلك بل تتطلب ذلك بسبب حالة الفراغ السياسي التي كانت تعاني منها مثل الجزوليين بالمغرب الأقصى،¹⁵ أما حاج صادق فيتساءل لماذا فضل الملياني الوقوف إلى جانب خير الدين شرط عدم التعرض لأبنائه هو وأتباعه في تلك الرسالة التي بعث له بها ردا على رسالته والتي ورد فيها من التحفظات ما يلي: "إن حكمك لا يجري علينا ولا على نسلنا ولا على من تعلق بنا ولا على نسلهم فإن رهبتك أصنمت وإن خالفتم عوقبتك التي نشرها في كتابه مليانة ووليتها سيدي أحمد بن يوسف فرغم ترحيبه بالأتراك كمدافعين عن دار الإسلام إلا أنه كان يتوقع الأضرار من حكمهم وحذره وتوجهه منهم، خاصة وأن الخوف منهم كان شائعا في أتباعه حتى أنه اضطر مرة لأى يهدئ من تحوفاً أحدهم قائلا له: "إن الترك إذا راونا ذهابا كما يذوب الملح في الماء"، فالملياني حسب حاج صادق لم تكن له صلاية وقوة الثوار المغاربة الذين قادوا الشعوب وأطاحوا بالدول¹⁶ وقد تبني هذه الأفكار وعشقها رشيد بليل الذي يرى بأن ما كان يهم الملياني هو ضمان الحرية لمريديه وأتباع طريقته الصوفية مكتفيا بدور جهوي روحي عبر طريقته الصوفية واجتماعي بالتوسط في فض النزاعات بين قبائل المنطقة وانتقال الحكم الريفي بتمسان والوطاسي بفاس على النقص وعدم القيام بواجب التصدي للعنوان الذي تعرضت له سواحل المنطقة وشورها من البرتغاليين والأبواب مستالا عن المانع الذي حال دونه لفرض نفسه كمرشح للحكم وأن لا يكتفي بتأسيس طريقة صوفية فقط بل أسرة حاكمة تتمتع فيها القوة العثمانية تتوصع في المتعة للدفاع عن المغرب الأوسط مثل الجزوليين بالمغرب الأقصى.¹⁷ أو في العمل الذي قدمه عبد القادر بوعلة تحت إشراف جاك بريك حول تمييز الواحة الحمراء انطلاقا من الحادثة التي وقعت له بفاس بأنه كان مغامرا سياسيا سعى لإقامة كيان سياسي بالجنوب الصحراوي، وليده في ذلك رشيد بليل ولكنه مني بالفشل، وأن موقفه في قضية يهود تولت كانت البداية والانطلاقة لهذه المغامرة الفاشلة.¹⁸ ولكن هل حقيقة أن الجزوليين قد قاموا بتسيير الشؤون العامة ومنها قيادة الجهاد ضد البرتغاليين المحتلين للثغور الساحلية بالمغرب الأقصى الواقعة على الواجهة الأطلسية؟ والجواب حسب المصادر التاريخية هو اعتذار الشيخ عبد الله بن المبارك الجزولي - ربما خوفا على نفسه من المصير الذي لقيه شيخه - عن هذه المهمة التي تصدى لها بنصيحة منه القائم بأمر الله أبو عبد الله محمد مؤسس الدولة السعيدية، والملياني لم يحم بأكثر مما قام به الجزولي، في تأييده ووقوفه إلى جانب الأخوين بربروس في التصدي للاسبان المحتلين للثغور الساحلية وتعتقد أنه لو وجد شخصية محلية تصدى لهذه المهمة لما تردد في الوقوف إلى جانبها ودعمها، خاصة وأنه أدخل السجن من طرف الحكم الزياني لهذا السبب بالذات وليس غيره، بعد اتهامه للزيانيين بالتقاعس عن القيام بواجب الدفاع عن بلاد المسلمين وحمايتهم، فالمشكلة ليست في الملياني لأنه لم يكن وراء قيام أسرة حاكمة، وإنما في المجتمع الذي لم يغزر مثل المغرب الأقصى للشخصية التي تؤسس مثل هذه الأسرة.

¹⁵ Rchid Bellil / Ksour Et Saints Du Gou rana / C N R P A H / Alger 2003 p 109

¹⁶ محمد حاج صادق / مليانة ووليتها سيدي أحمد بن يوسف / مرجع سابق ص 105

¹⁷ Rchid Bellil / ibid. p109

¹⁸ رشيد بليل / قصور غورارة وأولياها الصالحون / ترجمة عبد الحميد بورايو C N R P A H الجزائر 2008 ص

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر

التيمن 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

والمغربي الذي أول ما نزل بالمنطقة كان بقصر لت سعيد قرب تميمون بقراره وباعتباره قانريا فإن محاولته تأسيس زاوية ليس مستغربا بل يعد أمرا عاديا تجاوبا مع تيار العصر الذي تحولت فيه الممارسة الصوفية إلى ممارسة جماعية منظمة أخذت شكل المؤسسة مجمدة في الزوايا الطرقية، فاستقراره بالواحات الصحراوية بالجنوب الكبير لم يكن محاولة منه لإعادة إحياء تجربة رباط عبد الله بن يس الذي أرسى دعائم دولة المرابطين في مقارنة غير معن عنها بينهما، لأن المعطيات السياسية والمأثورات الشفهية نتيجة التغيرات التاريخية بالمنطقة لا تؤكد ذلك بل إن استقراره بالمنطقة والأعمال التي قام بها والأدوار التي أداها سواء تلك المتعلقة بمحاولته إقامة سوق مركزي بالمنطقة، أو محاولته تأسيس زاوية قرب تميمون وفشله في ذلك ثم نجاحه بعد تحوله إلى منطيط في إقامة زاوية صارفا النظر عن فكرة تأسيس السوق، أما إثارة لقضية جهود توات التي سمعت العلاقة بينه وبين الحكم الوطاسي بفاس الذي اتهمه بأن له طموحا يتجاوز مجرد الاهتمام بالقضايا الشرعية الفقهية إلى السعي للسيطرة على الحكم¹⁹ فرغم أنها قضت على أي تفكير لديه في العودة إلى الشمال فإنها فتحت أمامه لفاقا لنقل اهتمامه ونشاطه الفكري والديني نحو الجنوب في بلاد السودان بأفريقيا جنوب الصحراء.

ورغم أن المعطيات التاريخية تبين أن مجال المغامرة كان مفتوحا في الشمال لو كان حقا ذو طموح سياسي، فإن نشاط المغربي في توات وبلاد السودان يوضح ويفني ذلك محاولته حسب المأثورات الشفهية إقامة سوق قرب تميمون بقراره تنبئ بأنه كان يريد تكسير الجالية اليهودية اقتصاديا بوضع يده على نقطة قوتها وهي السوق مجال نشاطها الاقتصادي ولعدم تمكنه من ذلك أسس زاوية منطيط بتوات لمحاربتهم دينيا بعد محاربتهم سياسيا بواسطة العنف المادي المباشر، فتراعقا للمعطيات الشفهية بصورة مغايرة يمكن أن نتعرف على شخصية المغربي ومواقفه من حوادث العصر.

إن امتداد وتوسع دور الزاوية الطرقية عبر شيوخها خارج محالها التقليدي الديني الروحي والتربوي في تلك الفترة كان أمرا شائعا خاصة في المناطق المعزولة البعيدة عن سيطرة السلطة السياسية المركزية، أو المناطق المضطربة سياسيا بسبب ضعف وتكك بنيتها السياسية، حيث تقوم بأداء بعض الأدوار الاجتماعية كفض النزاعات بين القبائل والأفراد لغياب الهيئة القضائية أو العسكرية كعتبة المكان وقبائهم في الدفاع عن أنفسهم باعتباره ولجا دينيا لتقاعس السلطة السياسية نتيجة للضعف أو غيره عن القيام بواجب الجهاد للدفاع عن دار الإسلام، أو الاقتصادية بتقديم العون والمساعدة للسكان والدفاع عن مصالحهم الاقتصادية.

فتوسع دور الملياني في البداية حتى الاصطدام مع الحكم الوطاسي والزياتي بسبب ما يراه تقصيرا في القيام بتحمل المسؤولية تجاه الرعية، بأداء ما يفرضه الواجب الشرعي لتحمل إمارة المسلمين، ثم تقلصه بعد تحالفه مع الأتراك الذين تكفلوا بهذا الجانب، مقتصرًا في نشاطه بالتركيز على الجوانب الروحية والتربوية والاجتماعية.

¹⁹ عبد القادر ريفية/ التلمساني محمد بن عبد الكريم المغربي/ الأصولة للحد 28 الجز 7 / 8 / 1957 من 212

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

وامتداد وتوسع دور المغيلي إلى خارج المجالين الديني والروحي والاجتماعي في محاولته تأسيس سوق بإقليم توات وممارسته للعنف ضد الطائفة اليهودية وهما مجالان من اختصاص الدولة التي من وظائفها تنظيم الحياة الاقتصادية واحتكار العنف، ينبع من طبيعة المؤسسة الطرقية التي ينتميان إليها والتي تتوسع وتمدد وظائفها، أو تتكتمش وتتقلص حسب حاجات ومتطلبات الحياة الاجتماعية في الفضاء الذي يحتضنها.

الخلاصة:

ختاما ماذا بقي من تجربة كل من سيدي أحمد بن يوسف الملباني، والشيخ محمد بن عبد الكريم الملباني في رحلتهم عبر الصحراء، ولو أنهما اتخذتا اتجاهين معاكسين في رحلة عبور هذا الفضاء؟ بالنسبة لسيدي أحمد بن يوسف الملباني الذي ترجع المأثورات الشفاهية أصله إلى توات وبالتحديد إلى الدامود وهو أحد القصور بإقليم توات وقد انتقل من توات إلى تلمسان غير أنه ليست لدينا أية معلومات حول هذه الفترة المبكرة من حياته، ولو أن انتقاله هذا يبدو إراديا بالمقارنة مع اضطرابه إلى الهجرة من تلمسان إلى وهران ثم لجوئه إلى قلعة بني راشد ببلاد هواراة لتنتهي رحلته في الحياة دفينا بملبانية نتيجة مطاردة الحكم الزياني لظروف وملابسات تاريخية بسبب موقفه من الأحداث، إلا أن ممارسة العنف المعنوي ضده تبدو هي سبب انتقاله من الجنوب الكبير نحو شمال المغرب الأوسط، يبرز ذلك في المأثورات الشفاهية حول ولادته ثم انتقاله إلى الشمال: لما وصلنا ولادة سيدي أحمد إلى والده سيدي منصور دفين قصر تيلكوزة بغورارة، وقد كان طاعنا في السن عندما رفق بالصبي مما جعله محل تنذر جماعة قصر دامود بتوات، فما كان من الولد إلا الرد عن طريق الكرامة لإسكانهم فأخذ الوليد ورواه في الدار وكانت الكرامة أن احترقت لفائف القماط ولم يصب الصبي بأي أذى، ولأنه أترك من هذا الاستقبال للوليد كرفض له قد يتسبب له في متاعب معنوية ومعاناة فقد كانت الكرامة الثانية بأن أخذه والده وربما به في الهواء فسقط في منزل شخص يدعى يوسف بقلعة بني راشد ثبناه ورباه ومن ثم صار ينسب إليه وإلى القلعة سيدي أحمد بن يوسف الرشيدى،²⁰ ورغم هذا العنف المادي والمعنوي الممارس ضده فإن رده كان فيما كتب له البقاء والانتشار من رحلته في الحياة وهو تراثه الروحي المستمد من تجربته الصوفية الزورقية أو عبر الطرق المتفرعة عنها لاحقا، حيث عمّ الغرب الجزائري والمغرب الشرقي والجنوب الكبير فرحيله المادي بجسده أو تهجير له لم يمنع تراثه الروحي من الانتشار في الفضاء الذي ترجع إليه أصوله، والفضاء الذي هجر منه. أما مواقفه السياسية من أحداث الرحلة التي عاش فيها وتخللته في الثمان العام وتحالفاته فقد طواها التاريخ مثل تلك المرحلة واحتضنتها بطون الكتب لا يعرفها إلا المهتمون بالخاصة، أما العامة فلا تعرف عن سيدي أحمد بن يوسف الملباني إلا أنه أحد الأولياء من رجال الله الصالحين.

أما المغيلي فإن ثورته على الأوضاع ومواقفه الحادة منها والعنف الذي مورس ضده من طرف الحكام بتواطؤ من الفقهاء التي اضطرت له للهجرة نحو الجنوب الكبير الذي فتح أمامه مجال النشاط في بلاد السودان بإفريقيا أما إنتاجه الفكري في الفقه والتفسير واللغة والسياسة الشرعية فقد احتوتها بطون المخطوطات والكتب، في حين بقي تراثه الروحي المستمد من تجربته الروحية مجسدة في ممارسته الصوفية الموطرة في الطريقة القادرية الذي انتشر في الجنوب الكبير وبلاد السودان بغرب أفريقيا، رغم محاولات شخصيات صوفية قادرة قدمت إلى المنطقة من فضاعات أخرى وبالتحديد من مصر ممثلة في الشيخ محمود

²⁰ محمد حاج صفاق / مليقة ووليتها سيدي أحمد بن يوسف مرجع سابق ص 76 / 77

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH - الجزائر -

التبيين: 34-2010

علم الاجتماع الثقافي

البغدادي شيخ الطريقة المحمودية، في 1550م²¹ فإن تجربة المغيلي القادرية هي التي كانت لها الهيمنة والانتشار عبر فروعها المتعددة، رغم اصمحلال الأسس التجارية والاقتصادية للعلاقات بين الفضائين والتي ساهمت المغامرة العسكرية للسلطان المنصور السعدي في 1591م في تعميّقها بتبديل وجهة المنتجات التجارية نحو الساحل لفائدة التجار الأوروبيين فإن بصمات الطابع الإسلامي في شمال أفريقيا والصحراء تبرز بشكل واضح جدا على النخبة المثقفة من المسلمين في أفريقيا السوداء²² حتى بداية القرن 20 الميلادي. فرغم العنف الذي مورس ضدهما فإن تراثهما الروحي كان هو الرد على هذا العنف، وذلك لانتمائهما إلى المؤسسة الطرقية للصوفية، التي من تقاليدھا الراسخة مواجهة العنف بالتسامح بدل الانتقام.

* على إخواننا الكتاب أن يصحبوا مقالاتهم

وقصصهم قبل إرسالها إلى المجلة.

* العبارة المليحة.... صمة اللغة الجميلة.

* الجملة الواضحة... مفتاح الفكرة القيمة.

²¹ عبد الباقي مفتاح / أصواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني وانتشار طريقتة / مرجع سابق ص 409
²² إدري كرم فال / المصادر العربية للتاريخ الأفريقي - التقييم والافتق / مرجع سابق ص 213

مظاهر التخلف المعاصرة في مجتمعاتنا العربية تفيض عن صفحات المجلات لو شئنا تدوينها، والمشكلة أن أكثر الناس يعتبرونها ضرورة من ضرورات حياتهم التي لا تستقيم إلا بها بدلا من اعتبارها تخلفا يستحق الاستحمام نظهراً من سلطته على تطور المجتمع.. ولئلا أطيل عليكم في المقدمة، لترككم لمواجهة مشاهد التخلف تلك.. واحداً بعد آخر.. ومازال هناك المزيد.

1- ظاهرة أولئك الأشخاص الذين لا يحملون العيش في بيئة دون أن يجدوا من يوسعهم الاختلاف والتشاجر معه، ودون أن يكون لهم عدوا يؤذونه ويغتايبونه لسبب. أو دون سبب، وكأن فترات الهدوء والسلام في حياتهم مستحيلة.

2- ظاهرة أولئك الذين يحتلون في الرأي مع رأي معارض فإن أقصى ما تصل إليه حيلتهم هو الإفصاح عن حقيقة أصلهم بالشم والبدء واللمز الساخر ليندو على الفور عجزهم الواضح عن النقاش الرافعي المحترم.

3- موضة تقادم أعداد جهات عمل القطاع الخاص التي تستغل غفلة الجهات المسؤولة عن حقوق الموظفين لتمنص جهد مخدوعيها الشباب من الذكور والإناث دون أن تدفع أحورهم، ثم تستبدلهم كل بضعة أشهر بدماء جديدة يسهل خداعها وابتلاع جهدها دون انني مقابل.. من جديد.

4- ظاهرة المدير الفاشل الذي لا يكف عن صبة إسقاطات فشله على موظفيه متهمًا إياهم بسوء الأداء، دون أن يقطن إلى أن الفجوات في سلوكهم وأدائهم مردها يعود إلى فشله في تأدية دوره الواجب في إرشادهم وتوجيههم برفق واحترام وإصرار على أن يكون بصرامته مع ذاته قوة لهم، يطيعونها حباً لا رعباً.

5- ظاهرة تناقص التكافل والتعاون الجاد بين أفراد المجتمع.. لا أعني هنا الصدقة على الفقراء.. وإنما أعني أن يساعد القادر منا على أمر ما من يعجز عن خوضه أو إتمامه دون معونة.. ولا أعني هنا الذين يلقون بكل ما يجدر بهم فعله على كاهل سواهم لإنجازه، وإنما أولئك الذين يبذلون أقصى ما يوسعهم لتسيير شأن من شؤونهم دون مساعدة مخلوق.. بلا جدوى.

6- ظاهرة تصاعد أعداد أولئك المعقنين نقصيًا، الذين لا يعجبهم من سلوك الآخرين العجب ولا الصيام في رجب أو غير رجب!! مصرّين على أنهم وحدهم الذين على حق، وبقية خلق الله - ما لم يوافقهم على خطأ!!

- 7- مشهد عامة الناس الذين يساهمون في التهاب نار التعزقات الطائفية والإنسانية بين خلق الله بسلوكياتهم المتعصبة، لأجل أسباب يظنونها وجيهة.
- 8- إدارة بعض المواقع الإلكترونية الغير مؤهلة صحفياً، إلى الحد الذي يجعلها تسمح بنشر تعليقات القراء الجارحة تجاه كتابها بحجة حرية الرأي!، دون أن تظن إلى أنها بذلك تساهم في نشر التخلف بدفع الكاتب إلى الانسحاب والانسواء وتعبيد الطريق للجهلة من أرباب الجمال الخاوية في تسيير المجتمع.
- 9- مشهد الشخص الذي يعتمد عدم الرد عليك مهما اتصلت به أو راسلته هاتفياً أو بريدياً، إما من باب سوء الذوق أو عدم تقدير قيمتك كبشر، وعندما يتصل بك مرة أو يرسل لك رسالة يتيمة وتسوو عن الرد عليها أو حتى تجبرك الظروف على التأخر ساعة إحكامك محاكمة المجرمين، وربما يقطع علاقتك بك إلى الأبد!
- 10- مشهد أولئك الذين يحرّزون على توبيخك لأنّ ماتتك المحمول مقفل أو مشغول!!... وكأنك سكرتيراً مرصوداً للرد على مكالماتهم فقط، أو كأنك أحياناً لديهم يدعون رفقته وفوائيره!
- 11- ظاهرة الأشخاص الذين ما أن يقع عنوان دبريك الإلكتروني تحت رحمة بريدهم صنفه حتى يسارعوا بإضفاك إلى تجمعاتهم البريدية (الجروبات) دون استئذان، ودون أدنى مراعاة لرغبتك أو موافقتك أو عدمها.
- 12- ظاهرة أولئك الذين يضيفون عناوينهم إلى قائمة المحادثة الفورية الخاصة بك (الماسنجر) دون استئذان ودون التعريف بأنفسهم، وحين تضطر إلى حظر أسمائهم المجهولة بالنسبة لك يتخذون قراراً فورياً بشن العداوة عليك وعلى سمعتك!
- 13- ظاهرة الآباء والأمهات الذين يحاولون تأليب أطفالهم بوسائل قليلة الأدب كالضرب أو الصراخ.
- 14- مشهد الأم الجاهلة التي تسارع بالصراخ والولولة بصوت مُنكر لاطمة وجهها وصدرها ورأسها أمام نقه خلاف طفيف مع الأبناء، صغاراً كانوا أم كباراً.

15- مشهد الأباء والأمهات الذين بدلا من أن يستوعبوا مراهقة وشباب بناتهم وأبنائهم بالترق والحوار اللين والإنصات لوجهات النظر يثرون في وجوههم سريعا بطريقة تؤكد فشلهم في التربية، وتنفع أبناءهم إلى الأبناء أكثر، والتحول إلى كاذبين مُحترفين.. وربما مجرمين في المستقبل.

16- ظاهرة أولئك الذين يتبادلون العلاقات الشفهية للمسخة عبر الهاتف المحمول، ويسمون بها حبا!!

17- ظاهرة الارتباط والزواج العشوائي - بمعنى الكلمة- في بلدنا.

18- مشهد بعض شرائح المجتمع العربي التي تعامل كل فتاة لم تحقق ضربة حياتها بالفوز بزواج بين من 15- 22 على أنها عانس فائضة عن حاجة المجتمع.

19- مشهد بعض أبناء البيئات المتخلفة مجتمعيا، الذين مازال الواحد منهم يريد أن يعيش دور (مسي السيد) على فتاته حتى قبل الزواج بها، ويبدأ أولى مراحل تفرغه بالتطفل والتسلط على ذوقها ومصروفاتها الخاصة وعلاقاتها الشخصية مع أهلها وأقاربها وصديقاتها ونومها ولباسها وطعامها وشرابها، ثم ينهار باكيا في حضن أمه حين تبصق تلك الفتاة خاتمة في وجهه وهي تقسم أن لقاءها دون رجل مدى الحياة أرحم من تلك القضبان الأبدية!

20- مشهد الرجل الذي يتخذ قراره بالزواج بفتاة تحت العشرين رغم تجاوزه الثلاثين أو حتى الأربعين، ثم يبكي بعدها دما حين يدرك مدى اتساع مساحة فجوة لتفاهم بينهما.

21- مشهد الزوج الغير ناضج نفسيا واجتماعيا، الذي بدلا من أن يكون جناحا لزوجته، أو على أقل تقدير.. عكازا، يتحول إلى عبء جديد على كاهل حياتها.

22- مشهد الرجل الذي يخون زوجته سرا، سواء كان ذلك حسيا أو معنويا، ويدعي الورع أمام الناس كي يبعد المجتمع وفاء الوهمي.

23- مشهد الرجل الذي يقصر في رعاية حياة امرأته.. ابنته.. زوجته.. أخته.. فتضطر للجوء إلى رجل آخر يدمر ما تبقى من قوتها الروحية وحياتها على الرغم منها.

24- ظاهرة الرجال في أواسط العمر، الذين لا يخافون رب العالمين في محاولاتهم استغلال عواطف الإناث الشابات دون مقابل مادي أو معنوي، ودون ارتباطات جدية يقرها المجتمع، في الوقت الذي يُبلل فيه سراويلهم هلمّا حين سماع أصوات زوجاتهم من بعيد!

25- مشهد رجل الدين الذي يستغل مكانته في المجتمع لاستغلال النساء مادياً وعاطفياً كالسحرة، ومشهد رجل الدين الآخر الذي يتعامل مع النساء كأكياس قمامة يجب عزلها عن المجتمع.

26- ظاهرة الرجل المتعدي الذي يتوهم أنه بمنع نسائه من قيادة السيارة فإنه يُحافظ على عرضه، وكأن بغيّة الرجال الذين يسمحون لنسائهم بذلك في دول مجلس التعاون الخليجي وبقيّة أقطار الوطن العربي والإسلامي لا يهتمون لأعراضهم ولا يعتنون بنسائهم!.

27- مشهد الشخص الغير موهوب الذي يريد التسلل إلى الوسط الأدبي أو الإعلامي أو الفني بالقوة وغصباً عن رغبة الجمهور وثقة!

28- ظاهرة إصرار المجتمع على اعتبار المرأة قاصرة عن بلوغ سن الرشد العقلي والنضج النفسي مهما أثبتت ثقافتها ودورها الاجتماعي بشهادة الشهود، فيطاردها ويُحاصرها مثل حصاره خطوات صبيّة غريبة!.

29- القوانين التي مازالت عرجاء في رعايتها حقوق المرأة، لا سيما المرأة المثقفة، أديبة كانت أو فنانة، فتتوي روحها يوماً بعد آخر بين يدي سلطة مجتمع جاهلة وأسرّة غير واعية.

30- ظاهرة أولئك الذين يدفعون ثمن سبعة كتب في وجبة عشاء بين جدران مطعم، ويطلبون الكاتب أو المؤلف ذي الظروف المادية الصعبة بنسخة مجانية عن كتابه بدلاً من السماح لمحافظهم 1 لأسكتلندية تنتقس لحظات خارج جيوبهم وشراء تلك النسخة من المكتبة!.

على إخواننا الكتاب أن يصححوا مقالاتهم
وقصصهم قبل إرسالها إلى المجلة

قصيدة

شهد هذا الأسوع ثالث عملية انتحار (تاجحة) من على جسر سيدي امسيد
بقسنطينة لشاب بالغ من العمر كذا وعشرين سنة.

جريدة اليوم القلاني

-1-

(الباي) سيطلق مصباحي
ليطوف الوزر بلا وزر
والقمح يخون كما الباقي
أزهارا تولد في القجر

الظلمة تحفر ذاكرتي
وحددي مطلوب في النار
أعطني وقتا للموت...
ورمت بالباقي في ظهري
والمستقبل مثل الماضي
الموت يعاف من الفقر
والزمن العايب، والعصر
إن الإنسان لفي عهر

-2-

عربي أختي عربي
لنعل كؤوس الغسلين
الهوة تشبه إيماني
تثبت أوهاما يقيني

بين الصخرين، إلى الوادي
حلقت لأبعد أبعادي
وشعرت التربة ترشفتني
فحطمت جميع الأجساد
سرتا من كبرت في عثي
سكرت إغواء البعاد
وامتد الجسر إلى حنفي
لا ينفذ فيه استحدادي
...لتكاد الهوة تنهيني
أجبالا قبل الميلاد

يا (عاليا) ناري مجهول
لم أحفظ وجه الجلال
اخبط الهارب بالصامد
والمجرم وسط الزقاد

وشفاء الهوة همس لي
لا تعبر من هذا الجسر
لا ترشف من هذا الزهر
لا تعشق في هذا العمر

-3-

ما هذا الثلج على قبري؟

عربي أختي عربي

الباي توشاً ثانية

لأعد خدودي وعيوني

ليصلي المغرب بالجند

لمواسم جني الزيتون

وشقاء الهوة تهمس لي

أزهر سينبت من جسدي

لا تخرج من هذا اللحد

وسينبت ممن قتلوني

نفس الأسطورة قد هبطت

وستسمى الدنيا كم قذفوا

كان (الهباب) على العهد

من هذا الجسر الملعون

واحلس الباي عبا، نه

عربي أختي عربي

ولليل مع العسكر جاب

عري أحلامي وجنوني

بين الصخرين إلى الوادي

عري للعالم مأساتي

واعقل الشيخ الكذاب

نذبات في ذاك الورد

واختارك أختي شاهدة

..

غلب الإرهاب الإرهاب

عبروها في عز ضحاها

...

كمبور الخنجر في الخد

ماذا يا أختي في وسعي؟

(أمي لن تبكي، وحسي

أأقابل صدري الكداب؟

يقدر أن يعشق من بعدي).

أأسد عليه الأبواب؟

أأهدم هذا المحراب؟

وشفاء الهوة تلقفني

جينات قبل الميلاد ؟!

وصليبا في كل فناء ؟!

وأضاح وفق الأعياد ؟!

جسدي في الهوة مطلوب

ليعمد أرض الميعاد

أختي عريني.. عريني

كي أفصح وجه الجلال

...

أختي عريني..

عريني

كي أفصح وجه الجلال.

خلاصة البحث

إن المتتبع لأخبار أبي نواس وحياته من خلال الكتب التواريخ ليجد منه انسانا عابثا ماجنا خليعا يشرب الخمر ويغرق في الموبقات وليس هذا إلا ظلما وغلا لقاهما بعض مؤرخي كتب الأدب عامدا أو غير عامد على عائق إنسان مثق صالح هو أبو نواس. لقصد من هذا البحث هو الكشف عن الألقبة التي سترت ولا تزال شخصية أبي نواس الحقيقية راجين من المولى للتوفيق فيه.

الكلمات الرئيسية: أبو نواس، للمجونهات، الشخصية الحقيقية

المقدمة:

اشتهر أبو نواس بالخمر والمجون حتي أصبح اسطورة فيهما على مر العصور. وانتقل هذا الخبر إلينا سلفا عن سلف حيث لم يتفق في صلاحه أو كذبه إلا قليلون من الأدباء والمنصفين ولا يخفى لمن يتورق صفحات الكتب التواريخ أنها مليئة بما ذكره الرواة من خلاعة ومجون واستهتار في جوانب شتى من حياة أبي نواس ومن جانب آخر نراهم ينكرون أنه كان عالما بارعا وحافظا للقرن الكريم وبصيرا بعلومه المختلفة كما روى عنه الكثيرون من الفقهاء روايات وأحاديث مما يجعلنا نشك على الأقل إذا لم نرفض في مجونه السافر وفجوره البارز الذين تحدث عنهما الكثير من أصحاب التواريخ. فمن هذا المنطلق قمنا بدراسة تحليلية حول مجونه وما نسبوا إليه من المجونيات والخمريات حتي نتبين لنا شخصية أبي نواس الحقيقية من وراء السحب المظلمة التي أخفت شمس وجهه طوال القرون العتمانية وذلك من خلال المواضيع التالية:

1- اسمه، ولانته ووفاته

2- دينه ومذهبه

3- مجونه وخمرياته:

(الف) عامل الإنتحال

(ب) العامل السياسي

(ج) العامل العقدي والفكري والديني

(د) عامل التجديد في الشعر والمعبأة

(ز) عامل المبالاة:

(هـ) عامل الدعاية والظرافة:

4- حصة البحث

1- اسمه، ولانته ووفاته:

هو الحسن بن هانيء بن صباح بن عبد الله بن الجراح (1) وكنته أبونواس. "سئل عن كنته وما أراد بها ومن كتأبها، وهل هو نواس أو نواس، فقال: نواس، جذن، ززن، كلال، وكلال أسماء جبال ملوك حمير والجبل الذي لهم يقال له: نواس (2) ويقال: "كانت كنته الأصلية أبا علي وإنما كان يشتهي أن يلقب بأبي نواس لشهرته وأنه من أسماء ملوك اليمن (3) وكان أبوه حاكما وقيل: كان من جند مروان بن محمد - آخر خلفاء بني أمية - من أهل دمشق وكان فيمن قدم الأهواز في أيام مروان للرباط والشمعة، فتزوج بـ «جلبان» (4) وهي كانت من بعض مدن الأهواز (5) فاصبحت بذلك الأهواز مولد شاعرنا إلا أن الرواة اختلفوا في سنة ولانته وقد جمع ابن منظور كل هذه الروايات في كتابه قائلا: "كان مولده في سنة ست وثلاثين ومائة وقيل: سنة خمس وأربعين وقيل: سنة ثمان وأربعين وقيل: سنة تسع وأربعين (6) وقد ورد في كتاب طبقات الشعراء: "ولد بالأهواز، بالقرب من الجبل المقطوع المعروف برابان سنة تسع وثلاثين ومائة (7) ومهما قيل في سنة ولانته فإنه ليس من شك أن سنة ولانته تتراوح بين سنوات مائة وست وثلاثين حتى مائة وتسع وأربعين. وكما اختلف الرواة في سنة ولانته، اختلفوا في سنة وفاته فيقال: "إنه مات سنة ست وتسعين ومائة وقيل: مات ببغداد في سنة خمس وتسعين ومائة وكان عمره تسعا وخمسين سنة ودفن في مقابر الشونيزية في تل اليهود (8)

2- دينه ومذهبه:

سُرت حياة أبي نواس بكثير من أسرار الغموض والخفاء ولا سيما الناحية الدينية منها. فحينما كان يُتهم بـ "الزندقة" وقد سجن عدة مرات بهذه التهمة. وحينما كان يُتهم برأي الخوارج. (9) على أن من الأدباء من يعتقد بنسب أبي نواس وأنه كان يميل مع أهل البيت عليهم السلام سرا لا يصر على المجاهرة به، ومن الدلائل الهامة التي تشير إلى تشيع أبي نواس، ما قاله أبو العلاء المعري عنه حين يقول: "ولا ارتأب أن دعبلًا كان على رأي الحكمي (أي أبو نواس) وطبقته، والزندقة فيهم فاشية ومن ديارهم ناشئة." (10) فإننا إذا نظرنا بدقة في قوله تبين لنا، أولاً أنه لا يؤيد زندقة أبي نواس بل يؤيد تشيعه حيث يقول لنتي لا ارتأب في أن دعبلًا كان على رأي الحكمي. وليس يخفى على أحد تشيع دعبل وإخلاصه لآل البيت عليهم السلام وشعره الصادق فيهم.

3- مجونه وخمرياته:

فقد أجمع غالبية الذين كتبوا عن مسيرة أبي نواس وشخصيته على أنه كان عابثاً فاسقاً ماجناً أو على أحسن الفروض نقول أنه تضاربت الآراء وتباينت الأخبار فيما يتعلق بشخصية أبي نواس وورود طائفة كثيرة من الأشعار الخمرية في ديوانه وانسابها إليه بحيث لا يتاح للأنسان التعرف الصحيح على حقيقة أمره وحقيقة شعره الخمري ونرى الأدباء يذهبون في ذلك مذاهب شتى فبعضهم يرمونه بسهام الكذب والإفراء ويسبون إلى الشاعر كل مجون واستهتار وهؤلاء عندهم كثير ومن أمثالهم حنا الفساحوري (11) وريوند نيكلسون (12) وبعض منهم يأخذون من هذه القضية موضع التامل والتشكيك في كثير من هذه القوائد الماجنة المنسوبة إلى أبي نواس ويعتقدون أن الشاعر قد أحيط بمبالغات كثيرة في تصوير مجونه ومنهم الدكتور شوقي ضيف (13) والدكتور أنرشب (14). مرد هذه الخلافات العميقة بينهم إلى الأخبار المتناقضة في حياته وشعره فطى سبيل

المثال نرى في شعره ما يدل على مجونه وهكذا ما يدل على زهده وانظر إلى الآراء المتباينة في زندياته إذ قيل إنه كان يقول هذه للزهديات بعد أن يزرع في السجن، وقيل إن الشاعر قالها في آخر سني حياته بعد أن كف عن مجونه (15) على أن الدكتور شوقي ضيف يرد هذا الرأي ويقول: "أما الزعم بأنه كف في آخر حياته عن الملاذ فهو زعم باطل، إنما كانت لهفات صمو تعثره من حين إلى حين" (16) ثم يذكر من بدع ما نظمه في هذه اللحظات قوله:

يا ربِّ وجَّه في الثراب عتيق
ويا ربِّ حُسن في التراب رقيق
فقل لقريب الدار إنك راحل
إلى منزل ثلثي المثل سحيق
وما الناس إلا هالك وابن هالك
وذو نسب في الهالكين غريق
إذا لمُحن الدنيا لبَّيبُ لكشفت
له عن عُتُوِّ في ثياب صنيق (17)

الحقيقة أنه مهما كان من الأخبار المتناقضة في أبي نواس فإنهم إتفقوا جميعاً على غزارة علمه وتقفه ووجود ما يدل على الزهد وهكذا ما يدل على المجون في الأشعار المنسوبة إليه فلا بد أن نركز على هذه القضايا ونتناولها حتى نصل إلى معرفة صحيحة عنه.

ولما بالنسبة إلى معارفه فقد قال ابن منظور: كان أبو نواس متكلماً جدلاً، رواية فعلاً، رقيق الطبع، ثابت الفهم في الكلام اللطيف. ويدل على معرفته بالكلام أشياء من شعره. (18)

وقال الجاحظ: كان حذيفاً، في خلقه بحّة لا تقارقه وكان إذا دخل خلقه للدرس، التفت القوم إلى حسنه وحدائه سلةً وذكائه وقوة تحصيله. قرأ القرآن على يعقوب الحضرمي - إمام القراء - فلما حنق القراء رمى إليه يعقوب بخاتمة وقال: إذهب فأنقأ أقرأ أهل البصرة (19). وهكذا ورد في كتاب طبقات الشعراء: كان أبو نواس عالماً فقيهاً، عارفاً بالأحكام والفن، بصيراً بالاختلاف،

من خلال هذه المجونيات ونحن نورد هذه العواصم
فيما يلي:

الف) عامل الإنتحال:

لا نبيد عن الحق إذا أذعننا أن كثيراً من
مجونيات أبي نواس منحولة نطوها إليه الناس أو
حتى الخلفاء والأمراء والوزراء، والذين كان لهم
وضعهم الطبقى والاجتماعي الخاص إلى جانب ما
يتمتعون به من نفوذ سياسي، وفي الحقيقة كانت لهم
شخصيتان: الأولى هي الشخصية الرسمية عند
الناس تعاطف على العفة والطهارة والرزلة. والثانية
شخصية عابثة ماجنة تظهر في خلواتهم. هؤلاء إذا
حضرُوا مجالس الأئس والطرب مع الغلمان
والجواني والمغنيين، جالت قريحتهم بشعر مُسَفَّ
فاخص نسبه إلى أبي نواس خوفاً من قدرهم
وموقعهم الاجتماعي والسياسي (23) ولا نبالغ إذا
قلنا إن دولوين الحسين بن ضحاک الطليع
ونظرائه من الصبيان تلك التي فقدت قد دخلت في
ديوان أبي نواس كما نرى في المعنى قائلا: "إن
العامية الحمقى من الناس قد لهجت بأن تنسب كل
شعر في المجون إلى أبي نواس وكذلك تصنع في
أمر مجنون بني عامر كل شعر فيه نكر ليلى
تنسبه إلى مجنون (24) ولذلك يكون من الخطأ
أن ننسب إليه كل ما جاء في ديوانه من خمرات
وغزليات عابثة ثم أضف إلى هذا موقف الصولي
من ديوان أبي نواس. فقد رفض أبو بكر الصولي
كثيراً مما نسبوا إلى أبي نواس في ديوانه برواية
حزمة الإصفهاني، والديوان برواية الصولي يخلو
من كثير من شعر المجون والابتذال.

الف) العامل السياسي:

من أهم العوامل التي جعل لها نواس ماجنا عابثاً
في لسان التاريخ هو تمرده على السلطة الجائرة
الفاسدة وجب الناس له مما جعل السلطة الحاكمة
أن تخاف من هذه الشخصية وأن لا تقتله جهرة
ولذلك عكفت إلى حيل أخرى للحيلولة دون هذه
الشبهة الكبيرة، فاتهموه بالزندقة حيناً والشعرية
حيناً آخر - فطهم مع الكثيرين من الشعراء
والأدباء من أمثال: ابن المقفع، وعبد الحميد

صاحب حفظ ومعرفة بطرق الحديث. يعرف
ناسخ القرآن ونسخه، محكمه ومتشابهه. وقد
تأدب بالبصرة، وهي يومئذ أكثر بلاد الله علماً
وقفها وأدباً، وكان أحفظ لأشعار القدماء
والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين. (20)
فيدي لنا من خلال هذه الأقوال أن أبا نواس كان من
كبار رجال العلم والأدب والحديث في عصره.
وهذه الأقوال في الحقيقة غرفة ماء اغترافها من
بحر لضييق المجال غير أنها أكثر من هذا. ولما
في ما يخص زهده فلا يخفى لمن يتورق صفحات
أشعاره أن الزهد قد أخذ مكانته من أشعاره وأن
الشاعر طرق هذا الفن بحيث أجاد فيه وأحسن
حتى أصبحت أشعاره في هذا الفن أناسيد وترتيل
للمؤمنين على مر العصور لوضوحها وعذوبتها
وعمقها ومن هذه الأشعار قوله:

إلهنا ما أعطاك مالك بك كل من يملك
أشبهك قد نسيت لك
لبيك! إن الحمد لك والملك لا شريك لك
ما ضاب عبد سالك أنت في حيث سلك
لولاك يا رب هلك (21)

هذا الأبيات وكذلك سائر أشعاره الزهدية تنم
عن تجربة شعرية صانقة للشاعر مع ربه حيث
يقول حنا الفاخوري بهذا الصدد: غنى شعره
الزهدي صدق ورقة وعذوبة مؤثرة (22)
ولأريب أن مثل هذه الزهديات في أشعار أبي
نواس تجعلنا نشك ونأمل - على الأقل - فيما قيل
عنه من مجون وخلاعة. ولما فيما يتلق بمجون
أبي نواس فليس من شك في وجود طاقة كبيرة
من المجونيات والخمرات في ديوانه وما جاء عنه
منتشراً في الكتب الأخرى، غير أن تأييد هذه
الأشعار تحتاج إلى دقة نظر، وظرافة رؤية،
فهناك عوامل مختلفة تحول دون تأييد هذه
الشخصية العابثة التي ذكرها المؤرخون والرواة

نواس يقول: "إنما يصير على مجالسة هؤلاء الفحول المنقطعون الذين لا يبعثون ولا ينطقون إلا بأمرهم. والله لكأني على لئار إذا دخلت عليهم حتى تقصر في إخواني ومن لشاربه، لأنني إذا كنتُ عندهم فلا أملك من أمري شيئاً". (29). وهذا قول أبي نواس حيث يقول: "لا أكاذ أقول شعراً جيداً حتى تكون نفسي طيبة". (30) كما ورد في بعض الكتب: "كان أبو نواس في دعائيه يتساجن ويعيث". (31) ويصر أبو نواس مجونه فيقول في هذا الصعد: "وأما المجون، فما كل أحد يحسن أن يمجن، وإنما المجون ظرف ولستُ أبغ فيه عن حد الأدب ولا تجاوز مقداره". (32) ويؤكد هذا الكلام قوله: "والله ما فتحت سر لولي لحرام قط". (33)

د) عامل التجديد في الشعر والسوعية:

يتعلق هذا العامل باتجاه أبي نواس الفكري والأدبي وبهذه الجديد في الشعر الذي تمثلت فيه توريثه على منهج القسيمة والنظام الشعري القديم، بحيث انبرى إلى السخرية من عكوف الشعراء على الطريقة القديمة القبلية والتي لا تواكب الروح الحضارية الجديدة في الأدب؛ فعلى سبيل المثال كان يسخر أحياناً بالقبائل التي تفاخر بأنسابها، يقول واصفاً ديكا:

انعت ديكا من ذبوك الهند كرم عم وكريم جد
نسبة ليست إلى مد ولا قضاعي ولا في الأزد (34)
وبذلك نراه ثائراً على التشبث بالماضي وعدم تطويره فخالفه الشعراء الذين كانوا يحافظون على المنهج القديم ويشتد دعابات كثيرة ضده. كما يتعلق هذا العامل بعدد من الشعراء المعاندين له، والذين لهم موقفهم الصريح المؤيد للحكم العباسي والمعارض لبل البيت. ومن هؤلاء الشعراء: مروان بن أبي حفصة، وسلم الخاسر، والرقاشي وأبان عبد الحميد لاحقاً، شاعر البرامكة (35)

ز) عامل المبالغة:

وأخيراً مما يجب النظر في مجونيات أبي نواس هو دافع المبالغة والمسايق بحيث نرى الشعراء كانوا يجتمعون للمبالغة في معنى من

الكاتب، وصالح بن عبد القدوس، ويشار بن برد. ومكانة هؤلاء الأفراد في معاداة العرب لعنصريتهم لا تخفى - ومن جراء ذلك غضبوا على أبي نواس فسجنوه مرات عديدة كما نسبوا إليه أشعاراً خمرية وخليفة يشوهون بها سمعته وبذلك يقتلون من محبوبيته عند الناس وقيل بهذا الصدد: تجذبه بغداد فيتحول إليها ويقدمه إسحق الموصلي إلى الرشيد، ولا يلبث أن يغضب عليه فيسجن، لما يلج فيه من عصبية مسرفة لمواليه القحطانيين (25) وقيل "حبس أبو نواس بما ذكر عنه من الزنقة، ولم يزل محبوباً في حبس الزنادقة حتى مات الرشيد وقام الأمين". (26) وقد بقي في سجن الزنادقة أكثر من سنتين، فتوسط له الفضل بن الربيع - وزير الأمين - فاطلقة الأمين وجعله نديماً وشاعراً له، حيث يقول:

إني أتيتكم من القبر والناس ينهضون
للحشر

لولا أبو العباس ما نظرت عيني إلى ذلك ولا تكر (27)

ومما يؤكد وجود العامل السياسي في جلب سوء السمعة لأبي نواس ما جاء في أخبار المأمون أنه لما اشتدت الحرب بين الأمين والمأمون حاول أن ينسب إلى الأمين كل قبيح؛ ومن ذلك تهويل ما اشتهر به أبو نواس من فساد عندما كان نديماً للأمين. وعمل المأمون كتاباً يعيب الأمين لتقرأ على منابر خراسان، وكان مما عابه به أن قال: "إنه استخلص رجلاً شاعراً ماجناً كافراً يقال له الحسن بن هاني ليشرب معه الخمر ويرتكب المأثم ويهتك المحارم" (28)

ب) العامل العقدي والفكري والديني:

من أخرى جنائيات التاريخ على أبي نواس هي الأخبار التي تقول إنه كان يختلف إلى حلقات الحكام والأمراء المجانين في الحانكات ويلبسها والحق أنه كان يتهرّب من هذه المجالس وكان يترك الطرف مع الظلمان والجواري والمغفلين لاتجاهه الفكري والعقدي والديني. وهذا هو أبو

ميدان المعاني الشعرية من دون دلالة على تحدر عملي في الموقفات ونستنتج أن أبا نواس كان بمعزل عن المجون على أنه لم ينعزل عن ميادين المباراة للمعاني الشعرية ويمكن أن ندرج غلاميات المنسوبة إلى الشاعر تحت هذا العنوان لأنه لم يكن فاتح هذا الباب وكان الغزل للمذكر راجعاً في عصره. وإن أبا نواس أدلى بذلوه في هذا الباب فعل كثير من الشعراء على أن هذا النوع من الغزل يمكن أن يكون من باب الظرفة والدعابة. ومنحدث عنه فيما يلي إن شاء الله.

هـ- عمل الدعابة والظرفة:

ومما يؤيد قولنا أن الشاعر لم يكن غارقاً في الشبوات والملاهي إذعان الكتب التاريخية بأن أبا نواس كان رقيقاً ظريف النكتة خفيف الظل شديد السخر والإستهزاء يسوق للناس نوازل تضحكهم فكأولاً يرضون في طلبه إلى مجالسهم فيفكاههم ولا يخلو من أن تكون مجاهرته بالغلاميات ضرباً من التظرف والدعابة ولعل ذلك ما جعله يتحول في بعض القصص إلى شخصية قصصية مضحكة مع مر الزمن وللتعرف على خمريات أبي نواس يجب علينا أن نتعرف على دور الظرف والتظاهر بالجنون والتماجن في تلك الفترة العباسية ولا سيما في عهد الخليفة هارون الرشيد. ولهذه الأشكال الثلاثة دور هام في الحكومات الدينية الجائرة على مر العصور، ولا سيما في العصر العباسي الأول. وقد لجأ أبو نواس إلى التظرف وإظهار المجون وكان من الشيعة واتخذ "النكتة" مذهباً له. (38) ومن خلال القراءة الواسعة نكتشف لنا أن كثيرين من الشعراء والأدباء اتخذوا التظرف في تلك الفترة طريقاً لتبيين أفكارهم وتماجنوا خوفاً من السلطة الجائرة التي كانت تحكم باسم الإسلام فمثلاً نرى بهلولاً أعني بهلول بن عمر الصيرفي الكوفي المتوفى سنة 198هـ، لجأ إلى التظاهر بالجنون في حين كان بهلول عالماً كبيراً ذا عقل وفير وهو من أصحاب الإمامين الصادق والكاظم عليهما السلام. أراد هارون الرشيد أن يجعله

المعاني الشعرية فطى سبيل المثال نأخذ مجلساً اجتمع فيه دعييل الشاعر ومسلم وأبو الشيص وأبو نواس فقال أبو نواس: إن مجلسنا اشتهر باجتماعنا فيه ولهذا اليوم ما بعده فليلت كل واحد منكم بأحسن ما قال فليشدده فأنشد أبو الشيص فقال:

وقب الهوى بي حيث أنت قيس لي مثاغر عنه ولا مثقلم
أبذ الصلابة في مراكب لنينة حيا ليكرت قللمني للوم
فأعجب أبو نواس من حسن الشعر وما كاد ينقض عجه حتى أنشد مسلم أبياتا من شعره الذي يقول فيه:

فأقسم أنسى الذاعيات إلى الصبا

ومينا وقد فاجأت والسرور وقب
فقطت ياديهما شارحاً نحوها

كليدي الأسارى أفلتتها الجوامع

فقال أبو نواس لدعييل: هات ليا علي وكأني بك قد جئتاً بأمر القلادة فقال دعييل: يا سيديء من يباهيك بها غيري ثم أنشد:

أين الثبات وأية ملكا لم أين يطلب صلا لم حلكا
لا تعجب يا سلم من زجل حنك المتب بركبه يقي
ثم أنشد أبو نواس:

لا تبهك هذا ولا تطرب إلى دعد

واشرب على الورد من حمراء كلورد

كاساً إذا انحدرت في حلق شاربيها

وجنت حررتها في الخن والخذ

فالخمر بالوقوة والكأس أولوة

في كفة جارية ممتسوقة للقد

فقام الجميع فسجدوا له. (36) وهكذا من تلك

المباريات في هذا العصر ما روي من أن أبا

حكيمه ظل يشد في القعة حتى أنشده ابن أبي

طاهر أبياتا تقول فيها:

أرى على منع الزما ن فتن لثم ومن لوم

فلما سمع ذلك أبو حكيمه قال: والله إنه

لأشريك لي في هذا الفن، وإني قد تفرقت به من

دون الخلق. ولما أعطى الله عهداً يأخني به إن

قلت شيئاً بعدما في هذا المعنى. (37) فهاتان

الروايتان تدلان فقط على مباراة الشعراء في

من ناحية الحكومة لشهرته الواسعة وحب الناس له وتوهمه من البلاط.

مهرش:

1. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج7، ص436
2. ابن خلکان، وفیات الأعيان، ج1، ص373
3. ابن منظور، لغار أبي نواس، ص10
4. ابن منظور، مختار الأغانی فی الاخبار والتکلیف، ج3، ص8
5. عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، صص 193-194
6. ابن منظور، لغار أبي نواس، ص12
7. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص193
8. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج7، صص 448-449
9. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص195
10. أبو الملاء المعري، رسالة الطوق، ص207.

المختار من الفقهري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الألب القديم، ص694

12. رينولد نيكسون، تاريخ فحوت حرب، ص306.
13. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص160
14. الفريش، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ص92
15. المصدر نفسه، ص98.
16. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص163
17. المصدر نفسه
18. ابن منظور، لغار أبي نواس، ص21
19. المصدر نفسه، صص 12-15
20. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص201
21. الديوان، ص410
22. حنا القانوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الألب القديم، ص691
23. يوسف هادي يور، قراءة جديدة للفكر النواصي، ص6

<http://www.diywanalarab.com/spip.php?auteur1619>

24. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص88
25. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص158
26. ابن منظور، لغار أبي نواس، ص299

قاضياً ليقضي له بقتل الإمام موسى الكاظم (ع) بدعوى أنه يريد الخروج عليه، فتجانب وركب قصبه بطوف بها أزقة الكوفة، فقال الناس جنّ بهلول وكان في حالته تلك، ينتقد الرشيد انتقادات لأذعة، ولخياره نكل على أنه كان من أهل الموالة والتشيع لأهل البيت (ع).⁽³⁹⁾ ومما يؤيد هذا الرأي ما روى عن ابن المعتز في مسند الحديث عن محمد بن حازم حيث يقول: "وهو أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك، منهم أبو نواس كان يكثر نكر اللواط ويتحلى به وهو أزني من قرد، وأبو حكيم كان يصف نفسه بالعنة، وكان يقال إنه يقصر عنه التيس، وجشوية كان يصف نفسه بالأبنة، وكان ينزو على الحمير لفضلا عن غيرها، وابن حازم كان يصف نفسه بالبقاعة والنزاهة، وكان أحرص من الكلب".⁽⁴⁰⁾

4- حصيلة البحث:

نستنتج من كل ما تقدم أن كثيرًا من المجونيات التي نسبوا إلى أبي نواس منحول حصل عليه وليست من الصحة في شيء؛ ثم تلك الأبيات الباقية التي فيها إرماسات المجون قابلة للنقاش إذ كان أبو نواس يعكف إليها إما للمباراة مع الشعراء الآخرين في ميدان المعاني الشعرية وإما للدعابة والطرفة واتخاذها من السراء طريقاً لتبيين أفكاره فعل كثير من العلماء خوفاً من السلطة الجائرة التي كانت تحكم باسم الإسلام؛ ثم إذا نجتمع بين ما قاله الرواة من غزارة علمه، تفقهه ومعرفته بالقرآن الكريم وبين ما نراه من زهيقه الصادقة ومجونهيات التي ناقشناها وتناولناها في الأشعار المنسوبة إليه لا يبقى لنا إلا الجزم بأن شخصية أبي نواس بمعزل من كل ما قيل فيه من مجون وفسق وخلاعة بل هو إنسان صالح مثق عاش غريباً دون أن يعرف أحد إمامه وتمنياته، وواجه حملات التشهير من جوفاب شتى ولا سيما

رواية حصرية إلى شخصية أبي نواس وجونياته جواد غلام علي زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- إيران

التعيين 2010-34

دراسات في الشعر

9. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة، القاهرة، دار المعارف، بلا تاريخ.
- 10 - القفاوي، حناء، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الطبعة الثالثة، كم، منشورات نوي القريب، 1427هـ.
- 11 - الكفاوي، محمد عبد العزيز، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، القاهرة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، بلا تاريخ.
- 12 - للحام، سعيد، نوافر الشعر والشعراء، بيروت، دار الفكر، 1421هـ.
- 13 - المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، شرحها وحققها الدكتور علي شلق، بيروت، دار القلم، 1983م.
- 14 - بختسون، رينولد، ترجمة كيوانتخت كيواني، الطبعة الأولى، طهران، منشورات ويستار، 1380هـ.
- 15 - وفات الأجهان، ابن خلكان، بتحقيق محمد محي الدين عبد الصوف، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1948م.
16. هادي، يوزم يوسف، قراءة جديدة للفكر للنويسي، 2009

<http://www.diwanaalarab.com/spip.php>

A New view about aboonovas's personality and his amoral poems.

Javad Gholam Ali Zadeh -Member of the scientific university of zabol- Iran

Summary

Every one tracking information about Aboonovas in historical and literature books find him as a depraved person and someone who drink tipple. This is because of intentionally and unintentionally injustice of some historians about Aboonovas.

The goal of this research is to remove the veils covering his real personality for us

Key words: aboonovas, depraved poems, real personality

27. انديوان، ص 271
 28. شوقي، ضيف، الفن ومذاهبه، ص 158
 29. ابن المعتز، طبقات للشعراء، ص 202
 30. ابن منظور، لخبار أبي نواس، ص 41
 31. ابن منظور، لخبار أبي نواس، ص 35
 32. ابن منظور، مختار الأعالي في الأخبار والتهاني، ج 3، ص 201
 33. ابن عسكرك، التاريخ الكبير، ج 4، ص 264
 34. النوي، ص 193
 35. يوسف هادي، يوزم، قراءة جديدة للفكر للنويسي، ص 6
 36. سعيد للحام، نوافر الشعر والشعراء، ص 36-37
 37. محمد عبد العزيز الكفاوي، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، ص 83
 38. يوسف هادي، يوزم، قراءة جديدة للفكر للنويسي، ص 11
 39. ايوب، بيضون، بهلول الكوفي، ص 5-6
 40. محمد عبد العزيز الكفاوي، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، ص 82-83
- المصادر والمراجع:**
- 1- لارشب، محمد علي، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، الطبعة الأولى، طهران، منظمة سمت، 1382هـ.
 - 2- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد المستر احمد فراج، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، 1956م.
 - 3- ابن عسكرك، تاريخ الكبير، التمام، مطبعة الروضة، 1932م.
 - 4- ابن منظور، مختار الأعالي في الأخبار والتهاني، القاهرة، دار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م.
 - 5- ابن منظور، لخبار أبي نواس، الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995م.
 - 6- البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1931م.
 - 7- بيضون، ايوب، بهلول الكوفي، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة النلاغ، 1998م.
 - 8- ديوان أبي نواس، شرحه وصيغته علي الصيولي، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1997م.

«الصوفي»² شاعر سواء نظم القول أو نثر، فإدائه الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشاعر». إضافة إلى هذا فإنهما يعتمدان على الباطن، ذلك ما جعل لهما مختلفاً عن اللغة العادية، وهذا ما يؤكد عدم اختلاف التجريبتين، ونفس الفكرة قد طرحها -علي عشري زايد- الذي بين بأن العلاقة بينهما هي علاقة تشابه وتمثل فهو يرى أن «الصلة بين التجربة الشعرية -خصوصاً في صورتها الحديثة- التي يغلب عليها الطابع السرياني، وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به، ولنبه على عمق تلك الرابطة، هو أن المتصوفين الكبار أمثال الحلاج، ابن عربي، ولبي الفارض، ورابعة العدوية وغيرهم. كانوا في نفس الوقت شعراء كبار، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية فهي لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح، فهناك تشابه بين التجريبتين، فما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيد ما اختبر في ذهنه من تساؤلات وأفكار يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته وأحواله، كما يتشابهان في الوسيلة ويتحدان في الهدف، فكلاهما لا يحول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، غير أنهما يختلفان في تحديد تلك المعرفة: معرفة تجريبية/ عقلية منطقية ومن أوجه الالتقاء بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية اعتبار الخيال والحدس والعلم ركائز أساسية في العملية الإبداعية حيث تلجأ كل من التجريبتين للرموز والإيحاء، لاسيما مع التجربة الصوفية التي تعتمد على لغة خاصة ذات رؤية واسعة، ومع هذا تظل تلك اللغة بالفاظها وتركيبها عاجزة عن إيصال الفكرة، وقد أبرز «الغري» صعوبة ذلك في قوله «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»³.

لقد اهتم الشعر العربي عبر سيرورته بالعديد من الظواهر الفنية (تراثية وحداثية) والتي أسهمت بلا شك في تشكيل مضامينه وإثراتها، ومن أهم هذه الظواهر التجربة الصوفية التي يعود سر الاهتمام بها لما يجمع بينها وبين التجربة الشعرية من علاقات وروابط متينة، هذا ما جعل القارئ يجد صعوبة في التمييز بين التجريبتين والوقوف على الفوارق الجوهرية بينهما.

من هنا كان إلزاما للتساؤل والبحث عن العناصر المشتركة بين التجريبتين.

بداية يؤكد أغلب الدارسين للخطاب الصوفي بأن التصوف باعتباره أحد منجزات الفكر البشري تربطه بمختلف المعارف وعلاقات وطيدة، فلماذا «عاطف جودة نصر»⁴ يرى أن هناك «شائج قديمة تجمع بين التصوف والفن بشكل علمي وبياني وبين الشعر بشكل خاص، هذه الشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان. ومعنى هذا أن التصوف والشعر كليهما لا ينتميان لنسقين مختلفين، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الحد المكثف، ونخضع بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يقاوم في الاتساع والنمو والتمرد، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من قمامة الحياة اليومية وإيتذالها.

فالنص الصوفي مثل النص الشعري يتميز بصديق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشق بنفس عن مشاعره بكلمات تنسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، فالتجريبتان (الفنية والصوفية) مرتبطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوفاً أو

لا يلزمه أن يكون متصوفاً، ولكن الصوفي لا يبعد أن يكون شاعراً.

لغة الصوفي ليست هدفا للفاعلية، بل هي أداة للقبض على رؤاه وحالاته، فالصوفي «يبنى هماً جماعياً إزاء اللغة، فشكلته الأساسية معها هي قصورها وعجزها عن التعبير عما يشعر به أو فشلها في رصد التغيير والتحول الذي يمر به في خبرته الصوفية، مشكلته أيضاً تكمن في وقوف الجماعة الاجتماعية المستهلكة للغة خارج خبرته المفارقة لها، وبالتالي يكثر في مقولات الصوفية وشعرهم التعبير عن هذا القصور».

يقول في ذلك ابن الفارض: «(طويل)

ولمسه عجزاً عن أمور كثيرة بنطلي لن تحصى ولو قلت قلت

وقد عبر "النفري" عن المعنى نفسه في عبارته المشهورة التي سبقت الإشارة إليها.

واللغات لا تقتبأ أن الصوفية يجلون إلى الترميز ليس باعتباره وسيلة تعبيرية تتلام مع تجربتهم فحسب بل وللتيقن من الاضطهاد الذي مارسه السلطة الدينية السنية ضد الفكر الباطني، ذلك ما جعل أدبهم يمثل بجماليات الصمت والسكوت وحفظ السر، حتى قال بعضهم «المحب إذا سكث هلك والعارف إذا سكث ملك» غير أن الحلاج قد خرج عن القاعدة، فكان نموذجاً لخرق التقيّة والبوح بالأسرار، هذا السلوك قد أدى به في نهاية المطاف إلى شلقه ورميه في نهر دجلة. فادونيس يرى أن الصوفية لها لغة خاصة لكونها مرتبطة بالتجربة الباطنية الأممية، وأنها تكشف «عن مناطق جديدة تحيط بها اللغة لأنها من غيت طورها، من هنا لم يكن بد من خلق لغة ثانية لدخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة، فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام يمكن الإشارة إليه رمزاً، والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنه تعبير لا يخاطب العقل بل

هذا ما جعل الصوفية يميزون بين طريقتين من طرائق التعبير: طريقة الإشارة وطريقة العبارة،

أو طريقة التلويح وطريقة التصريح، ذلك «لأن اللغة في شكلها الموضوعي تكاد تكون كافية في تحليل الظواهر الفيزيائية التي تخضع للإدراك الحسي والتجربة المادية المباشرة، أما الظواهر النفسية والحيوية وهي ما تنفي به التجربة الصوفية فإنها أحوج ما تكون إلى لغة أخرى هي لغة الرمز، وذلك لأننا في المجال الصوفي نتجاوز الوضعية المادية إلى وضعية أخرى، وفي هذه الوضعية الروحية نقل الموضوعية لتصبح مجالاً رحباً للرمز...»⁴.

لذا فإن اللغة الصوفية ينبغي أن تصير بمنطق آخر عاطفي وجداني لوضعيته الروحية من أدواق وتلويحات وظواهر نفسية ووجودية، خاصة وأن التجربة الصوفية عموماً تستضيء بالحدس الذي ينشأ كما يؤكد «برجسون» (Bergesson) «نتيجة لإتحاد مباشر بين الذات وبين الموضوع الذي تشغله، فإذا وقع هذا الإتحاد فإنه يتأبؤ في حدس (...) فمة نوع من وحدة الوجود الروحية تضمننا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية، غير أننا لنامارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة والبعض القادر على ذلك تقدم قدرتهم على أساس فطري ينحصر في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور، ولما كانت الغريزة هي الجانب الذي نشترك به في وحدة الوجود، فمعنى ذلك إن أي اتصال بينها وبين مستدعي الشعور أو الوعي كفيل بأن يعطي صاحبه مشهداً عاماً للوجود بعلاقته الباطنية العميقة، وهذا المشهد هو الذي يسمى حدساً...»⁵

لغة المتصوف قد اعتمدت على هذه الأساليب التلويحية المرموزة المستعارة من التراث والتي اكتسبت بفضل السياق مدلولات أخرى تجاوزت الحدود الوضعية للألفاظ، وبالتالي نحن بصدد اللغة الواصفة للغة أو «المؤلفعة».

التجربة الصوفية، فالتجربتان تتطلقان من منطلقات متباينة وتصلان إلى شابات متشابهة، فكلتاها تستبعدان العقل الواعي لقصوره -في نظرهما- وتعتمدان على القلب الذي هو محل الإيمان والفهم.

فإذا كانت التجربة للفنية تحاول الكشف والمعرفة، فإن التجربة للصوفية تتناولها حالات البسط والقبح والحجب والكشف والمشاهدة، ومن ثمة فإننا نلاحظ مدى الترابط والتقارب بين التجريبتين، وقد أشار إلى ذلك لوتيس⁹ بقوله: «إن الشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها فكرة خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأن الشعر كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشاعر أن يكون عظيما إلا إذا رأناه وراء رؤيا للعالم».

فهذه الرؤيا بوصفها معرفة روحية تتم عن طريق القلب في معزل عن العقل، لأن القلب أداة معرفة العلم الباطنية، حيث تؤكد التجربة الصوفية أن القلب هو مركز الإيمان والفهم.

ومن الخيوط الدقيقة التي تربط كذلك بين التجريبتين أن الصوفية لها حالات روحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعر والشعور، وهي الحالات التي يعايشها الصوفي، كما تفق التجربة الصوفية على عبثة اللاشعور لتتوغل فيه، وتعد عملية التوغل هذه إلى أعماق الوجود ذاتية لا موضوعية، فما يشعر به المبدع أثناء عملية الإبداع وما يتلوها شبيهة بتلك الهزة الكبائية التي تعترى الصوفي في أثناء وجده، ويتم التعبير عن تلك الحالات بلغة متقاربة، فالصوفية يستعملون لغة ذات قاموس خاص تتميز بالغموض والتعقيد، بينما تستعمل التجربة الفنية لغة الإشارة والإيحاء، وتهدف كل من التجريبتين إلى الكشف عن أسرار الواقع والتعرف على سر الوجود، ويتم ذلك بعيدا عن الوجود الظاهر لتفوص في الباطن بينما

القلب، وكل ما يستجيب في النفس للسحر، وكل ما يخرق العادي والمألوف...»¹⁰

من هذا المنطلق يمكن القول أننا بإزاء لغة خاصة بلغة خاصة تتميز بالقصدية والتسرع عن معان وألفاظ غيرة وخشية من أن تشيع الأسرار في غير أهلها.

فهذه اللغة تتسم بالغموض الذي يعد أحد جماليات النص الصوفي، لاسيما وأن الكتابة الصوفية لا تتحدو إلا على الحقيقة، ومن ثمة فإن التعبير عن هذه الحقيقة يجب أن يكون موازيا ومنمجا في أن واحد مع الحقيقة للصوفية التي لا يمكن التعبير عنها بلغة لظاهر/ الباطن، العبارة/ الإشارة، الشريعة/ المفهوم/ المرسوم، لذا فإن جمالية التصوف تنمى على الغيب والباطن، حيث يتم نقل التجربة الصوفية عبر الصورة، كما تتمثل هذه الجمالية في الانفلات من أغلال العقلانية والمنطق، كما تقوم على التناقض، فالشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، مما يجعل الأطراف تتلاقى في حركة تامة، فالصوفي لا يصل إلى الحقيقة إلا عن طريق التجربة الذاتية، من هنا يبرز التلاقي بين الصوفي والشاعر انطلاقا من أن كليهما راه.

إذا كنا نطرح في قراءتنا للصوفي ماذا رأى؟ فإن لوتيس يطرح في قراءته للشاعر كيف رأى؟.

إذا كان الصوفي يمثل نبوة مستمرة برفضه العقل والنقل والشريعة فالشاعر يخلق عالما بدائيا ومستمرًا، فالصوفي والشاعر كلاهما خارج المنطق، يريان ما لا يقدر على رؤيته الآخرون، وكلاهما يخرق العادي والمألوف، كما يرفضان التعامل مع تلك التأثيرات المعنوية التي تنتزعها حواسنا من حيث المظهر الخارجي، لأنها تغرق صاحبها في النظرة للنفعية. فانطلاقا من كون التجربة الفنية معلنة وجدانية، وفكرية وتاملية، فإنها تقوم على الاستبطان والحدس تماما مثل

للحالات والمقامات... [و] لذات الإلهية والتجليات والكون وغيرها...

ولذلك تخرج اللغة عندهم من الإطار التوصيلي وتشكل في مجموعها بناء مختلفا يتألف من المفردات العادية ولكن باستخدامات جديدة، بدلالات جديدة في علاقات جديدة، تقضي إلى دلالات وعلاقات أكثر جدة.

إنها بالفعل لغة شعرية، وشعرية تمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلا هي نفسها، وهي الورد أو الخمر أو الماء أو الله، إنها صور الكون وتجلياته، فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية، متباينة، مؤلفة ومختلفة، وهي مع ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء ذاته لا غير...¹³

وذلك فإن هذه الكتابة الصوفية تظل في عناق مستمر مع الكتابة الشعرية لما يجمع بينهما من سمات مشتركة كالآثار الروحية والحرارة النفسية والطلع الذاتي للتجربة، وفي فاعلية الخيال إضافة إلى ميل كل منهما إلى التعبير الرمزي، والرؤيا التي تصبغ كسفا ينظر الرائي إلى العالم بعين خياله لا بعين راسه، وبذلك يصبح النص الإبداعي نوعا من الكشف عن عالم متميز، كشف عن باطن الذات الإنسانية وليس ظاهرها. وانطلاقا من هذه المعطيات، فليس غريبا أن يعبر الشاعر المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية¹⁴. لأن الصلة بين التجربتين جد وثيقة، ولعل أهم تلك الصلات هو ميل كل منهما إلى الاتحاد بالوجود والاستراج به، كما أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان، إضافة إلى هذا فإن ما يجمع بينهما كونهما يؤسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ويتضامنان في نسيج متلاحم بحيث يؤول الشعور إلى الفكر وينقلب الفكر إلى شعور.

من هنا فقد وجدنا الكثير من الشعراء المعاصرين يؤكد تلك الرابطة القوية بين

التجربة الفنية تحلل ذلك الوجود الظاهر وتكشف عن أبعاده.

من هنا يمكن للدارس أن يلاحظ بأن هناك اتحادا بين الباطن والظاهر في التجربة الصوفية، بينما

تتحد الذات مع الموضوع في التجربة الفنية وبالتالي يمكننا الإقرار والتأكيد على أن الطرفين يسبحان في بحر واحد، لذلك يضيف لونيوس بقوله: «لقد استخدم الصوفيون في كلامهم عن الله والوجود والإنسان والفن، للشكل، الأسلوب، المجاز، الصورة، الوزن، الثقافية، والقارئ يتوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها للفظي، أي يتخذ للدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، بالإشارة - لا العبارة - هي المنخل الرئيس...»¹⁰.

فانطلاقا من قول لونيوس يتجلى الفرق الجوهرى بين اللغة العادية واللغة الصوفية واللغة الشعرية والمتمثل في تميزها بخروجها عن السياق المألوف، لاسميا الصوفية منها، والتي لا يمكن فهمها إلا بمنطق الباطن وحقائقه وأبعاده.

فلغتهم تمثل بالفعل الانفلات من المذهبية وتقيود المألوف كما نكمن¹¹ للشعرية لديهم في الجمع بين الداخل والخارج ولذات والموضوع والمكن والمستحيل... وهي بهذا تقترب من الطرح النقدي الحديث حول مفاهيم الشعرية، فـ «شعرية المتصوفة تفرح قارئها الذي يتعامل معها وفقا لطبيعتها، لذا يمكن التعامل معها على أنها نصوص، لذا كما يرى رولان بارت¹² ومن ثمة فلا بد للناقد أو الدارس من تجاوز الظاهرة والاتجاه لما وراء النص والتعامل مع ما تشير إليه اللغة وكيف تشير إليه، مع ما تريده وتخفيه، وتتركه حرا في فضائها مرهونا بقدرة القارئ على الاكتشاف، فـ «لغتهم على حد تعبير¹² أحد الباحثين تشكل هيكلًا منطوقًا لرؤاهم وأفكارهم للذهنية كما تقدم تعريفات

العضوية بين الشعر والتصوف، حيث ذكر مجموعة من الأفكار قد اعتمد عليها لؤنيس في تطويراته وفي إبداعاته قد أخذها عن الشاعر "محمود حسن إسماعيل" الذي عبر عنها في تنزيل لحقه بدويته الأولى "أغاني الكوخ" وفي مقدمة ديوانه الثالث: أين المرفق؟.

من تلك الأفكار رؤية الشاعر "محمود حسن إسماعيل" للكون ومفاهيمه للطبيعة، والمكان والزمان، والمرأة والحب والمعرفة.

ولقد أورد هذا الباحث مجموعة من المسائل (خمس مسائل) يرى أن لؤنيس قد أخذها عن "محمود حسن إسماعيل" وهي:

1. اعتبار الشاعر رائياً.
2. علاقة الشاعر بالكون محددة في الطبيعة.
3. فكرة "أرواح الوحدة" عند محمود حسن إسماعيل، ووحدة الهوية "بلغة لؤنيس".
4. ماهية الشعر لا تحدد خارج علاقة للنص بصاحبه.

5. تكرارية المثال الشعري (قضية التكرارية النونجية).

والوقوف على حقيقة ما ذهب إليه الباحث "محمد بنصارة" يمكننا الاستعانة بما قاله في المسألة الأولى لأخذ صورة أولية. أورد الباحث بأن لؤنيس يشترط في الشاعر أن "يرى ما لا يرى غيره" أي يتلقى من الغيب، كما يضيف قائلاً "لؤنيس" إن "الطريق التي نأزسها، وأحاول أن أرسخها في الشعر العربي، حصرية إشرافية رؤيوية، وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة غناها".

فالشاعر حسب رأي لؤنيس هو الذي يعطي ويملح ويستمد قدرة الكشف من الغيب ونفس الأمر قد عبر عنه محمود حسن إسماعيل الذي اعتبر الشاعر رائياً لأن روحه تتلقى من الغيوب.

فهو القائل: (خفيف)

التجريبتين، ويأتي في مقدمة هؤلاء لؤنيس سواء في تطويراته أو إبداعاته، فالشعرية في نظره رؤيا، والرؤيا بطبيعتها خارج المفهومات السائدة، وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي "رينيه شار" (René char) بأن الشعر هو الكشف عن عالم لم يطل

لدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيماً -في رأيه- إلا إذا لمحا وراءه (رؤيا) للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، ولهذا يدعو لؤنيس أن يأخذ الشعر من الصوفية الكشف المستمر النضال ضد المنطقية العقلانية ورفض الخضوع بشكل مفروض على له شكل نهائي، ومن ثمة فإن نصوص لؤنيس تمثل بالفعل كما يؤكد¹⁶ أحد الباحثين قطيعة مزروجة مع الكتابة الشعرية في عصره، مع لغة تلك الكتابة فهو بذلك غريب داخل المعطى الشعري، وهو بوصفه غريب يمارس نظاماً آخر للرؤية والكتابة وطرائق التعبير، فهو ينظر إلى الشعر بوصفه "رؤيا" وليس بوصفه "صناعة".

فهذه الطروحات الأونيسية قد جعلت بعضهم¹⁷ يعطي السبق لأونيس في إيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف سواء في تطويراته أو إبداعاته، غير أننا وقفنا على بعض الآراء العلمية الجريئة للباحث المغربي "محمد بنصارة" الذي يستغرب ويتعجب للسبق المسند لأونيس من طرف الباحث "هدارة" المهتم بالنزعة الصوفية في الشعر العربي، فالباحث المغربي "محمد بنصارة"¹⁸ يرى أن هناك شعراء يمثلون في نظره قسماً في إنتاجهم الذي اقترن بحياتهم الروحية، وصاغ بحق ارتباطاً وثيقاً بين التصور الصوفي للكون والعالم والحقائق، والتعبير الشعري كالشاعر السوداني "التيجاني يوسف بشير" ومحمد الفيتوري، صلاح عبد الصبور، وقبل هؤلاء الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل، الذي يراه ذلك الباحث منقماً على لؤنيس في موضوع وجود الرابطة

الصوفية - لاسيما - التجريبية والسهوردية؛
والمرجعية السريالية والشعرية الغربية؛ ورغم
هذه المسقطات يظل أدونيس في نظرنا هرا من
أهرامات الشعرية العربية عبر عصورها.

لقد استوفتنا العديد من المقولات للمبدعين
والدارسين التي تؤكد وتبرز الصلات التي تربط
بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، غير أننا
لاحظنا أن هناك حدوداً تفصل بين التجريبتين، ذلك
لأن حقيقة التجربة الصوفية وواقعها هي الله،
الحقيقة الكبرى، بينما حقيقة التجربة الشعرية
وواقعها هي الجانب الإنساني بشكل عام، ومن ثمة
فرع أن طريقتيهما واحد إلا أنهما يصلان إلى نتائج
مختلفة، وهذا بفضل للتأسيس المتباين، فالصوفية
تجربة في النظر وليست تجربة في الكتابة، مما
جعلها تلجأ إلى الشعر في التعبير عن أسرارها؛
مفكرة اللغة الشعرية أحسن طرائق التعبير
الشعري.

تأسيساً على هذا فإن الموقف تجاه الكون عموماً
فيه تباين بينهما، وإن كان هناك قدر كبير من
التماثل بين المتصوف والشاعر انطلاقاً من كونهما
يسعيان إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم
الواقع، رغم أن لكل منهما واقعه وحقيقته التي
ينطلق منها، فالصوفي يسعى إلى تحقيق غاية نبيلة
هي الوصول إلى الذات الكبرى.

وإن ينتمي له ذلك إلا بمجاهدة النفس والانسلاخ
عن ملذات الدنيا، بينما نجد الشاعر أكثر ارتباطاً
بالكون والحياة، ذلك لأنه يتميز بالتركيز على
الجانب الإنساني بشكل عام، فهو يتعامل مع الواقع
بمعطياته المختلفة، وبالتالي فهو لا يواجه الحياة
بالانسلاخ منها وتطليقها كما يفعل الصوفي، بل
للتعامل معها وجهاً لوجه. ذلك لأن «الفلاسفة
والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها
لا في قفائها [...] وينظرون إليها ككل لا ككسرات
متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم

وإذا شئت نعت... فمدح السوء - ج. جلا. من شرفة الحب تنظر
وتبها لوعي يلهه بفساد ر عجب يسمه شعر

فالشعر كما يراه «محمود إلهام مصنعه
الآلوهية». (مجزوء الرمل)

هكذا يخلق نقي بين إلهامى وبينى

يلهم الله - فيمضي وتر السروح يقضى

كما أن الشاعر في نظره إنصات يتمتعه في
الصوت الأني من الغيب.

لها الصوت. من وراء الغيوم عصف ضمت مرسى لتصب

وهو أيضاً «غسمة والحن غيبية»¹⁹ (بسيط)

لحن يغم في صدى فيشجنى

ويسكب النغمة الحبرى فيبكنى

وأنى من الغيب علوي للصدى فسبت

طوبى له البيض عن عزفى وتحنى

وقد نزل شاعرنا مؤمناً بهذه الفكرة، حيث عبر
عنها في حديث أجراه معه الشاعر «فاروق شوشة»
قيل وفاته، «الذي أعطى الشاعر ليس إنساناً، الذي
أعطى الشاعر ما يمكنه من العزف ولا قول
العزف في الموسيقى، ولكن المعاني الجديدة، التي
تتعلم إليها البشرية باستمرار هو الله - هذا هو
الأساس الذي ينبغي أن ينتبه إليه الشاعر...»²⁰
فأدونيس بدوره قد ربط الشعر بالغيب،
غير أن غيب محمود حسن إسماعيل هو الله، بينما
غيب أدونيس مجهول ووراءه غير إلهي.

كما لاحظ الباحث «كاظم جهاد» في كتابه
«أدونيس منتحلاً»²¹ أن أدونيس قد اعتمد في
الكثير من تنظيراته على الغربية؛ المرجعية

فشكك الشعراء بها ملامح صوفية، فصوص شوقي نجدها محملة بدلالات دينية مألوفة، فهي تحمل دالا لغويا ملدول مطلق هو "الله".

شوقي يقف في برده النموذج التاريخي المتمثل في الرسول صلى الله عليه وسلم بشكل تراثي بهدف التواصل، فحديثه عن المرأة لم يكن من منطلق كونها رمزا من رموز الجمال المطلق، وإنما اتخذ الحديث عنها بعدا حسيا، مما جعل البعد الروحي عنده يفقد حيويته ليصبح خلفا، بينما نجد جبران يضطلع نموذج الفكرية الخاص به الذي يتجاوز الديانات والظروف التاريخية المحددة، فانطلاقا من مسيحيتها فقد حرر نفسه بالتصوف من حرفية النص، هذا ما جعل العبارة الجبرانية تنبع لتعبر عن الوجود من خلال نماذج تمثل رموزا من الطبيعة أو نماذج مثالية، وهو من خلال ذلك كله يدهو إلى الروحي المطلق.

إذا فدعوتك تلك قد جعلت نصوصه أكثر النصوص المبكرة اتحاما بالموروث الصوفي والإفادة من محتوى التراث الديني والروحي الإنساني، ولعل اغترابه الاجتماعي جعله لا يرى الحل إلا في رحابة الروح الصوفي، لأن الصوفية تلغي الانتماءات وتسمى إلى المطلق الأبدى.

كما اختلف جبران مع شوقي في عملية التشكيل اللغوي، فقد حرر الدوال من دلالاتها، فحين نفرا مثلا: العبارات: للرب، الإله، النبي، المصطفى، الخير الشر، الروح... هي دوال لا تشير إلى دلالاتها الموروثة عبر النصوص الدينية، بل تنسب مدلولها في إطار إيداعي مغاير، فكلما "لنبي" مثلا هو دال يختلف مدلوله تماما عن المعبود، فهو نبي آخر يسعى إلى خلاصه الروحي الفردي، لا لإصلاح قوم أو عالم.

وهكذا يصبح للنص الشعري قاموسه الخاص حيث تتعدد الدوال دلالاتها المعهودة وتنبسط أخرى وفق ما ينتجه السياق الشعري، إضافة إلى هذا فإن جبران يعمل على المزوجة بين المفهوم

يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم.²²

فما دام الشاعر يحمل قضية فهو مرتبط بالواقع والحياة والناس والكون وما فيه فهو يسعى بالتالي إلى التغيير، بينما الصوفي يركن إلى الذاتية والانعزالية (الخلوة) في الكثير من الأحيان، مما يبعده عن الواقع ومشكلات الإنسان.

والمواقف المعبرة عن ذلك لدى الصوفية متعددة، ولعل ما رده أبو زيد البسطامي كقول بالوقوف على حقيقة الظاهرة، فهو القائل: "طلقت الدنيا ثلاثا بتاتا، إلهي أدعوك دعاء من لم يبق له غيرك" إضافة إلى خاصية "العزلة أو الخلوة" التي يتميز بها الصوفي، والتي تعد موقفا من مواقف الاغتراب الاجتماعي.²³

وقد ظهرت بوكر التجربة الصوفية في بعدها الشعري غير العرفاني في: "نصوص شوقي وجبران، ولاسيما النماذج الأولى التي تعاملوا فيها مع النص الصوفي «كبردة شوقي» وقصيدة المصطفى «جبران» والقصائد المعبرة عن النفس عندهما».

في قصيدتي: نهج البردة لشوقي والمصطفى لجبران يشكل الألم حيزا كبيرا، غير أن مصدر وطبيعة الألم متباين عند الشعراء، هذا ما جعل إحدى الباحثات²⁴ ترى أن الألم الذي يعترى شوقي يختلف عن ألام جبران، فقصد الشعراء مختلف، تألم جبران وجودي صوفي محمل بقلق الاحتمالات لقاء مع المطلق المرمدي الجوهري الذي يمتلئ البحر ورحلته إليه، أو هجرته لكل ما هو زائف وديوي يتمدد لدخل أسوار المدينة، من هنا يكون الألم من أركان المجاهدة الروحية الخلاقة، وعلى الجانب المقابل يكون ألم شوقي تعذبا في هوى من يحب، فهو ألم غايته الإحساس الجميل بين عاشقين.

الحقيقة، نورد تجربة "صلاح عبد الصبور" كنموذج باعتبارها قد خاض التجربة الصوفية ممارسة -في بعض جوانبها- وإبداعا.

نقد لكذ في الكثير من المواقف الصلات التي تربط بين التجريبتين.

نقد قال: 26

«فلما تحدثت عن الشعر والتصوف الأول: إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية، إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يتب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يتب، كذلك قال الصوفيون! إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعب، ولكنه

قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء وهذا الفتح ليس إلا تنزلات من الله..»

فهذه الطروحات قد أوردتها صلاح عبد الصبور في كتابه «حياتي في الشعر» حيث أكد أن العملية الإبداعية، أي ولادة القصيدة هي بمثابة رحلة كرحلات للصوفية، تمر بمراحل ثلاث:

✓ المرحلة الأولى: أن نرد على الشاعر على هيئة «وارد» 27 (تهيئة الذات، مواجهة الحقيقة).

✓ المرحلة الثانية: مرحلة العقل، وهي التي تلي مرحلة الوارد وتتبع منه وتعرف في لغة الصوفية (التلويح والتمكين).

✓ المرحلة الثالثة: هي مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية، بعد ولادة القصيدة الذي أجد نفسه في توقيمها حتى تم تشكيلها النهائي وهو سرها الفني.

انطلاقا من رؤية صلاح السابقة يتكشف لنا بصورة نقيية بأن هناك علاقة حميمية تربط بين تجربة الشاعر وتجربة الصوفي، فهما يشتركان في المكابدة والمعاناة من أجل الوصول إلى الغاية، الغاية الفنية عند الأول (ولادة القصيدة) والغاية الروحية (الوصول إلى الحقيقة) بالنسبة للثاني لذا فالتجربتان تعيشان مخاضا عسيرا.

وما يقتضيه لفظا، فمثلا الحب "يترنم" بينما الفقر "يئذب".

كما يمكن الوقوف على ظاهرة متميزة عند جبران، حيث نجده يزوج بين الأساليب، فهو ينطلق من التقريبي إلى الإخباري المنطقي إلى الأسلوب الإنشائي الصوفي. فهو للقول: «لها» للكون العاقل، المحبوب بطواهر الكائنات الموجودة بالكائنات وفي الكائنات والمكائنات أنت تسمعي لأنك حاضري ذاتي، وإني تراني لأنك بصيرة كل شيء حي، ألق في روحي بذرة من بذور حكمتك لتنبئ نصبة في غابتك و تعطي ثمرا من ثمارك أمين...» 25

إن هذا التشكيل اللغوي المنسوج على نسق صلاة يؤكد الرؤيا الصوفية في شعر جبران، كما يبرز بالفعل توجهه للصوفي.

مما تقدم يتضح وأن للشعرية العربية الحديثة صلة وطيدة بالشعرية الصوفية، التي «برزت في شكل خواطر تأملية وملاحم صوفية عند العديد من الشعراء سواء أكانوا محافظين لم مجددين والذين وظفوا رموزا مختلفة عن الرموز العرفانية الموروثة، وهذه الرموز الجديدة هي رموز مرتبطة بواقعهم، وهي في حقيقتها تعبر عن هموم الإنسان المعاصر وأزماته المختلفة، وقد دارت في جوهرها حول الرحلة والاعتراب والسفر، الفلق، الحزن... وهي قضايا أثارتها وتكررها «أنا» الشاعر من جراء تصانمها مع الواقع المعيش.

فهذه الأبعاد الصوفية يمكن تلخيصها بسهولة في العديد من التجارب الشعرية، كتجربة: محمود حسن إسماعيل، القيتوري، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، أدونيس وغيرهم، وهي في حقيقتها تعبر عن توق الإنسان إلى التوازن والتحرر، فهذه التجربة التي تجسدها النصوص الشعرية لاسيما المحدث منها تؤكد مدى التشابه والتماثل بين التجريبتين الصوفية والشعرية، وللوقوف على هذه

المجاور في قصيدة «القدس» وهو الولاء للناس الذين يصدر الفن من أجلهم ولأجلهم قصد تحقيق الخلاص من المعاناة، وفي هذا الولاء تبرز «أنا» الشاعر بالناس وتتوحد.

وهذا نموذج من القصيدة:

إليّ، إليّ، يا غريباء، يا فقراء، يا مرضى،
كسيري القلب والأعضاء، فقد أزلت مالتني

إليّ، إليّ.

نظمت كسرة من حكمة الأجيال مفهومة

بطيش زماننا الممرح

نكسر، ثم نشكر قلبنا الهادي

ليرسينا على شط اليقين، فقد أظلم العقل

مسرانا

إليّ، إليّ

هذا ما جعل صلاح²⁸ يؤكد مدى التقارب الموجود بين التجريبتين فكلاهما تحاولان الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها، فإن التشابه في واقع الأمر كبير جدا. فشاعرنا لم يكتف بالجانب النظري لتلك العلاقة بين التجريبتين بل راح يكشف عن ذلك من خلال رؤيته الإبداعية.

ففي قصيدته «أغنية ولاء» يكشف لنا من خلالها كيفية «ولادة القصيدة» التي تسبقها عملية التهيؤ والاستعداد، وهي شبيهة لما يعتري المتصوف في الأحوال والمقامات فكلهما يشعر بنوع من الشوق للقاء الحبيب «الممتنع» الذي يفرض الكثير من المكابدة والطاعة والولاء عبر رحلة طويلة شاقة.

يقول صلاح عبد الصبور:

صنعت لك

عرشا من الحرير... مخملي

نجرته من صندل

ومستدين تتكى عليهما

ولجة من الرخام، صغرها لعماس

جلبت من سوق الرقيق قنيتين

قطرت من كرم الجنان جفنتين

والكأس من بلور

أسرجت مصباحا

علقته في كوة في جانب الجدار

ونوره المفضض المهيب

وظله الغريب

في عالم يلتف في إزاره الشجيب

والليل قد راحا

وما قمت أنت، زكري الحبيب

يطرح صلاح في نصه هذا ولاءه للحبيب (الشعر) هذا الولاء الذي تتحقق معه ذاته، غير أننا نقف على ولاء آخر سماه أحد الباحثين بالولاء

أنا، طوفت في الأورام سواحدا، شبا لشمي،
حصاتي، بعد أن حملت بي الأوهام وظلة
سنين طوال، في بطن التاج، وظلمة المنطق
وكنت إذا جن الليل، واستغفى الشجبونا
وحن الصدر للمرق
وداعبت الخيالات الخلينا
لوذ بركني العادي، يجنب فتلي المرق
وابعث من قبورهم عظاما نخرة ورؤوس
لتجلس قرب مالتني، تبث حديثها الصباح
والمهموس

وإن ملّت، وظل الصمت، لا تسعي بها أقدام
وإن نشرت سهام الفجر، تستغني كما
الأوهام³⁰

لقد مثلت التجريبتان الصوفية والشعرية الحديثة فعلا قطيعة مع الممارسات الإبداعية السابقة من خلال سموها عن الواقع الحسي واتخاذها عالم الخيال منطقا لها ودعوتها لرفض كل ما هو متعارف عليه، هذا ما جعلها «سواء كانت عرفانية موروثة لم عرفانية معاصرة» بالفعل نصوصا استقرارية غائبة الأسامية لا تكمن في

الهوامش:

1. عفيف جودة نصر: «الشعر الشعري عند الصوفية»، دار الأدبيات ط2، 1983، ص: 53.
2. إبراهيم نصير: «الشعر والنص» «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر»، (1945)، دار الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص: 24.
3. إبراهيم منصور: «الشعر والنص» «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر»، ص: 27.
4. عفيف جودة نصر: «شعر ابن الفارض» كراسة في فن الشعر الصوفي، مكتبة محمد رافت، جامعة عين شمس، القاهرة، 1992-1993، ص: 144.
5. المرجع السابق، ص: 143-146.
6. البوران (عشقي به وشرحه عني هائل)، دار المعرفة، بيروت، ط1-2، 2003، ص: 37.
7. بعض الدراسات كتبت «ولست» بدل من «ولست».
8. أنونس: «ثلاث والنشور» 2 مخطوط الأسول، دار العودة، بيروت، ط4-5، 1986، ص: 95.
9. أنونس: «زمن الشعر» دار العودة، بيروت، ط2-2، 1978، ص: 9، وما بعدها.
10. أنونس: «الصوفية والصوفيانية» دار الساق، ط1-1، 1992، ص: 23.
11. د. سحر رابي: شعرية النص الصوفي في الفترات المتأخرة لعلي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص: 59.
12. المرجع نفسه، ص: 77-78.
13. أنونس: «الصوفية والصوفيانية» دار الساق، بيروت، ط1-1، 1992، ص: 23.
14. كليات الشعر: السور رويدي، وفيه القدوة وغيرهم.
15. محمد مصطفى هدار: «دراسات في الآداب العربية الحديث» دار العلوم العربية العامة للنشر، بيروت، ط1-1، 1988، ص: 213.
16. وآل غالي: «الشعر والفكر» أنونس نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص: 97.
17. محمد مصطفى هدار: «دراسات في الآداب العربية الحديث» ص: 213.
18. وفاء مقلته: «الدراسة الصوفية في الشعر العربي الحديث» مجلة لصور، العدد الأول، العدد (4) يوليو 1981، ص: 102.
19. محمد بنمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» شركة النشر والتوزيع المنار، دار البساء، ط1-1، 2001، ص: 162.
20. صلاح سامرة من المرجع السابق، محمد بنمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» ص: 162-188.
21. مجلة الشعر، السنة 12، أبريل 1988، العدد 50.
22. علي إبراهيم الشرق، المغرب، ص: 91-19.
23. صلاح عبد الصبور: «جمالي في الشعر» دار إقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص: 104.
24. عبد الرحمن بادي: «مخططات الصوفية» وكالة مطبوعات، الكويت، ط1-3، 1978، ص: 123.
25. سحر صابان: «الدراسة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، دار شرقنا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص: 49.
26. سحر صابان: «الدراسة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، دار شرقنا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص: 132.
27. صلاح عبد الصبور: «جمالي في الشعر» دار إقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص: 10.
28. صلاح عبد الصبور: «دراسات في الشعر» مجلة لصور، العدد الثاني، أكتوبر 1981، ص: 18.
29. دوي صلاح عبد الصبور: الجزء الأول، دار العودة، بيروت، ط1-1، 1972، ص: 102.
30. دوي الشاعر، محمد الأول، ص: 175، وما بعدها.
31. الصادر عن مؤسسة ليلان اليوم، ص: 1991.
32. محمد بنمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» ص: 139.

التعبير عن المحسوس بقدر ما يتجلى النص للوصول إلى عالم الخيال الحقيقي.

فالتجربتان تؤسسان وحدة تنصهر فيها الفكر والشعور، وتتظلمان في نسج متلاحم بحيث يؤول الشعر إلى فكر وينقلب الفكر إلى شعور.

وقد لاحظنا من خلال تتبعنا لمختلف الأبحاث والدراسات التي رصنت الشعر والتصوف أن هناك صلة حقيقية بين التجريبتين الشعرية والصوفية، هذه الحقيقة قد أكدها المبدعون من جهة ومن جهة ثانية، فقد أبرزت العديد من الدراسات ذلك التقارب مثلاً: لرمز الشعري عند الصوفية لعاطف جودة نصر، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر لعلي شعري زايد، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد بنمارة والشعر والتصوف لمحمد إبراهيم منصور، الولاء والولاء المجاور (بين الشعر

والتصوف) لعبد الحكم العلامي، «والجارية الصوفية في الشعر العربي الحديث للباحثة شير حساني»، والتناص الصوفي في شعر أنونس للباحثة إيمان السيد علي مرسل وغيرها من الدراسات التي لم يتمكن الباحث من الإطلاع عليها.

إضافة إلى ما أكدته الباحثة يوسف زيدان في كتابه «شعراء الصوفية المجهولون» حيث يذهب إلى القول بالتلازم بين التجربة الصوفية وترجمتها الشعرية، بحيث لا ينفصل الشعر عن التصوف.³¹

ونحن بنورنا نؤكد بأن الشعرية الصوفية أو الشعرية الصوفية سواء أكانت عرفانية قديمة أو عرفانية معاصرة قد عاش أصحابها تجربتين منذ مجئ «التجربة الوجودية والتجربة الوجدانية». وهاتان التجربتان كما لاحظ أحد الباحثين تتميزان بـ: «شاقة اللغة وصق الدلالات ورمزية الخطاب»³² مما أبعدهما عن التجارب ذات النزعة النمطية، لاسيما وأن النص الصوفي هو ليماءات وهيماءات لا تقصد الإبانة وإنما تقصد الوبوح الموحى. ومن ثمة فهي نصوص موحية وليست واضحة، فقد حملت أكثر من قراءة.

النص التراثي وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعيد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة - الشلف

التبيين 34-2010

دراسات في الشعر

إن القراءة الواعية تنطلق دائماً من إبعاد النص، ولا تحاكمه إلا من خلال معاييرها الخاصة، وتبحث فيه عن إمكانية النمو والتواصل، وتبقى الظروف

الأخرى التي تحيط بالنص عوامل مساعدة على الفهم والتوضيح، وهذا من شأنه أن يخرج النص التراثي من دائرة الانغلاق، وينفي عنه الرتبة والسكون. وليس بدعاً إذن أن تتخذ القراءة الواعية التوليد منهجاً لقراءة النصوص التراثية باعتبارها عملية تواصل حميمي بين القارئ والنص قراءة ودود وتامل طويل في أعطافه وثرثره وما يعطيه لقارئ مهموم بثقافة الجيل من بعض النواحي، التأويل مثلاً البقعة بالنص والإيمان بقدراته، والاشتغال بكيفيته الذاتية والفصوص المستمر على تدلخلات بنيتها⁽¹⁾

وقد حظي النص التراثي بقرارات جادة شكلت معلماً بارزاً في طريقة التعاطي معه، وأبرزت ما يتمتع به من ثراء وتجدد، وأسهم تزايد الاهتمام به في إعادة تشكيل منظومتنا المعرفية، وربط الاتصال بالتراث على ضوء ما عرفه العرب من علوم جنيذة مثل "الهرمنيوطيقا" أو ما يعرف بعلم تأويل النصوص والتي أصبحت بمقتضاها القارئ عنصراً فعالاً في عملية إبداع النص، يسهم في إيضاح الدلالة وتحديثها، وفي هذا السياق نشير إلى المحاولة الجادة التي قام بها الباحث الدكتور

لا يزال النص التراثي قابلاً للقراءة النافعة، والتلقي الإيجابي لما يخرز في ثناياه من قيم معرفية وجمالية تستجيب لمطالب العقل والروح والقلب، وبإمكان إعادة قراءته أن تسهم مجدداً في تثقيف وعينا به، باعتباره معلماً هاماً في منظومتنا الثقافية التي تشكلت عبركم هائل من المحاولات والتجارب، شرط أن تتم هذه القراءة بعيداً عن أي خلفية تحدد أطرها ونتائجها مسبقاً.

وإذا افترضنا أن النص التراثي ما يزال حافلاً بالمضامين المعرفية والجمالية فكيف نقرؤه قراءة واعية نؤصل أطره المنهجية، ونفتح فضاءاته الواسعة ونثير فيها فاعلية التجاوب جمه والإفادة منه؟

إذا كانت مناهج دراسة النص متعددة ومختلفة المشارب والاتجاهات، فإنه ينبغي أن يكون تعاملنا مع قراءته بعيداً عن الخلفيات السياسية والمذهبية التي ترسبت بفعل ظروف معينة، بل علينا أن نقبل على قراءته خارج الاكراهات، والأحكام إلا من خلال منظومتنا القيمية، لأنه نص متميز بمضامينه الإنسانية، وقيمه الجمالية، ولا أحد يجهل كيف تجنت بعض المدارس الحديثة على النص حين أوغلت في تفسيره في ضوء اتجاهات معينة، وجعلت منه صدى للجانب التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي وحولت الناقد إلى مؤرخ، أو عالم في الاجتماع، أو في العمل الأدبي⁽²⁾

⁽¹⁾ مصطفى ناصف : محاورات مع الفكر العربي 7 عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1979م

(1) عبد العزيز الدسوقي: قضايا وملاحظات* مجلة الثقافة 40 العدد 66 ، مارس 1979

النص التراثي وإشكالية القراءة "شروح ديوان المتنبي أنموذجاً" محمد بوسعد

أستاذ معاهد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

إن القارئ المفترض تصوره في قراءة شعر المتنبي، هو ذلك القارئ الذي يتعامل مع النص الشعري بعيداً عن أي خلفية مذهبية أو سياسية تجعله يلوي عتق النص لتحقيقها، أو ينحرف به إلى الجهة التي يريدها، أو لصياغة موقف معاد لا علاقة له بالنص وصاحبه، أو إبراز العيوب، وتتبع الهفوات، واتهامه بالسرق.

وقد تجنت بعض القراءات على المتنبي حين جعلت تتبع عيوبه، واتهامه بالمروق غاية وهفاً، ولم تمن -غالباً- عالم الشاعر الثري بمحلولاته، وتعدد احتمالاته، وظلت تدور في فلك الخصومة وإعادة إنتاج عجزها، ومدها بعوامل الصخب والإثارة، ولذلك لم تسهم هذه الشروح رغم كثرتها في إثراء الجانب اللغوي والدلالي الذي كان يتمتع به شعر المتنبي، وكانت متفاوتة في قيمتها، يغلب على معظمها التكرار والإعادة والإقراط في الخصومة والمشابهة في المحتوى، وقد اتسمت على العموم بالسمات الآتية:

1- ظاهرة التشابه في المضامين والعناصر الفنية والمنهجية بسبب تكرار مادة الشرح لدى أكثرية الشراح، وقد تأثرت في أغلب محاولاتها بطريقة ليبي الفتح ابن جني ت392هـ وظلت تحتذيها في المضمون والطريقة، لأنه أول من أسس القراءة الأولى لشرح شعر المتنبي، وكانت القضايا التي طرحها ابن جني في الفسر تستوقف كل من يتصدى لشرح ديوان المتنبي، وتكرر في تلكها تارة باختصارها، وتارة بالزيادة عليها، مما

مصطفى ناصف "قراءة ثانية لشعرنا القديم" (3) فقد بين هذا الباحث أن الدارسين لشعرنا القديم لم

ينطلقوا من منظور جاد، وتصور منهجي مما جعل قراءاتهم في معظمها صدق لقراءات سابقة لا تميز فيها "ولما يتفاوتون فيما بينهم في قراءة ذلك الأدب" (4)، وبين أيضاً أن قراء أدبنا العربي لم يهتموا بفن القراءة، تلك القراءة الواعية التي يمكنها تجاوز المألوف، وكسر الحواجز المفروضة على النص مميقاً، لأن القراءة هي "فن كسر التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد" (5)

ثم بنىه إلى ضرورة إعادة قراءة القصائد، مبيهاً أن القصيدة باب مطلق يحتاج من يريد فتحه إلى عدة محاولات متأنية حتى يفتح له "بفتح" إلى أن يطرق بابه طرفات متعددة قارئ قوي رقيق معاً حتى يؤذن له بالدخول، ولكننا مع الأسف لا نعيد الطرق ولا نكرر محاولة الاستدلال (6)

ولما كانت مجالات التراث واسعة ومتشعبة تشمل كل ما يتعلق بالنص من اهتمامات أدبية ولغوية ونقدية، ارتأينا أن يكون حديثنا مقتصرًا على كيفية قراءة القدماء لشعر المتنبي وما نتج عنها من كثرة الشروح. وبعيداً عن حصى التهاقت على المناهج الغربية، والإجراءات النظرية الصرفة، فضلنا أن يكون هذا النوع، أعني - شروح شعر المتنبي - فضاء عملياً لدراسة هذه.

(3) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة

التيبية، دار إبدان للطباعة والنشر (د.ت)

(4) م. ن. 5

(5) مصطفى ناصف: م. ن. 6

(6) م. ن. 62

النص التراثي وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعيد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

التبيين 34-2010

دراسات في الشعر

مكايده فيهم كالرماح تقوم مقام الرماح التي
تطعنهم بها جعله يحتال عليهم ويكيدهم⁽²⁾

إن الشروح في هذه الشواهد تبدو متشابهة في
موادها، متداخلة في مناهجها، لأن الشارح لا
يكتفي ببيان معنى البيت، بل يكرر أقوال من سبقه
من الشراح، مما أدى إلى تكدس مادة الشرح
وتداخلها، حتى أصبحت أشبه بالجهود الجماعية
التي يصعب في بعض الأحيان نسبتها إلى شارح
بمعينه. وهذا دليل على أن القراءة التي تنهض على
قراءة سابقة قد تجعل من يقوم بها متأثراً بمن
سبقه أو متناصاً معه، ولما يلجأ إلى مساعلة
النمط وتجليه أبعادها بوسائل جديدة، ولا مانع
من أن يتكى على قراءات سابقة، ولذا ظل الشراح
كما بينا تحت تأثير قراءة ابن جني، لأنه أول من
ألّ القراءة الأولى لشرح شعر أبي الطيب
المتنبي.

2 - قراءة سلبية ونعني بها تلك القراءة التي
اتخذت البحث عن عيوب المتنبي غاية وهدفاً، وقد
اتخذ أصحابها من قراءة شعر المتنبي وسيلة للنيل
منه والتحامل عليه، واتهامه بسرقة معانيه الجيدة،
فطعنوا في بعض ألفاظه المفردة من جميع
مستوياتها الصوتية والتركييبية والدلالية، وكانوا
مدفعين بعوامل شخصية غرضها الأساسي
تخطيئ شخصية الشاعر، وإبرازه على أنه انتهب
معاني السابقين ونسبها إلى نفسه. فإذا قال المتنبي:

ألفطمة التوراب قبل فطمة

ويلكله قبل البلوغ إلى الأكل

2- جعل معظم الشروح التي جاءت بعد شرح ابن
جني تنزع نحو التماثل والتشابه⁽³⁾

فإذا قال ابن جني في شرح بيت أبي الطيب:

تنكسهم والسباقات جبالهم

وتطعن فيهم والرماح المكايده

"جعل الجبال كالخيل لهم، فتتكسهم عنها إنزاله
إياهم من الجبال للقتل والأسر ويقم مكايده مقام
الرماح التي تطعنهم بها، أي يحتال عليهم
ويكيدهم"⁽⁴⁾

أعاد الواحدي 468هـ الشرح نفسه
بصياغة مقاربة، فيها بعض ألفاظ ابن جني يقول
تنزلهم من خيولهم منكوسين⁽⁵⁾ جعل خيلهم
كالجبال التي تنكسهم عنها، ويجوز أن يكون على
القلب من هذا بأن جعل الجبال كالخيول لهم. يقول
تنكسهم عن جبالهم التي يتحصنون بها وهي لهم
بمنزلة الخيول السابقة وتطعنهم برماح من كيد
فيقوم كيدك فيهم مقام الرماح⁽⁶⁾

حتى إذا جاء أبو البقاء العكبري في القرن
السابع الهجري صاغ شرح بيت المتنبي السابق
صياغة قريبة من صياغة ابن جني فقال: "جعل
خيلهم كالجبال لهم يتحصنون بها. وجعل تنكسهم
عنها إنزالهم من الجبال للقتل والأسر، وجعل

(2) حسن الواد: المتنبي والتجربة للجسالية عند العرب 168 دار

الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية 2004م

(3) ابن جني: قصص 236/2، تحقيق صفاء خلوصي، وزارة الثقافة
العراقية

(4) الواحدي: شرح ديوان أبي الطيب 2/ 672

(5) أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب 273/1

النص التراثي وإشكالية القراءة "شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد يوسف

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة - الشلف -

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

الطيب: "لتحف رداء الكبر ولم يتقدم للوزير
مادحا" مشيرا إلى أن ولي نعمته الوزير قد أغراه
بمهاجمة المتنبي، ولمره بتتبع سقطاته ". نتبع
عواره ونصفح أشعاره، وإحواجه إلى مفارقة
العراق واضطراره كراهية لمقامه⁽¹⁾

إن إلحاحي في هذا النص يكشف بوضوح عن
دوافع قراءته لشعر المتنبي، وهي دوافع تحركها
رغبة الانتقام من الشاعر بهذه الصفاقة حتى يغادر
العراق مكرها، وهي مهمة ندب للقيام بها ولي
نعمته الوزير أبو محمد المهدي الذي ترفع أبو
الطيب عن محبة، ولهذا جاءت الموضحة ناضحة
بالعداء متهمة في تتبع الأخطاء، أقل ما توصف
به أنها مثال للقراءة السلبية التي رسمت غاياتها،
وحدثت أهدافها سلفا "قالبراهين التي رسمت غاياتها،
على أوجه الفساد في مبدئي شعر المتنبي لم تكن
تهمهم بقدر ما كان يهمهم أن يصلوا بها إلى الغايات
التي رسموها لأنفسهم سلفا... وليس في هذا ما
يدعو إلى الاستغراب، فعظم الذين خاصموا أبا
الطيب المتنبي ندبهم أولياء النعم وأصحاب الجاه
لتعقب سقطاته وإذاعة سيئاته والوضع من قدره⁽²⁾

3 - قراءة إيجابية يبدو صاحبها منصفا في
قراءة النص، مترويا في إصدار الأحكام منها إلى
الخطأ برفق، معالجا ذلك في إطار الضرورة التي
تجيز للشاعر التصرف في أبنية الكلام بما يضمن
للنص الشعري خصوصيته الإيقاعية.

و انطلاقا من هذا التصور فإن ما اعتبره خصوم
أبي الطيب المتنبي خطأ، اعتبره المنصفون جائزا،

قال الحاتمي: "إن لفظة التوراب على سلامة
مصدرها جافية جدا"⁽³⁾ وتبعه صاحب بن عباد
فقال: "وما أدري كيف عشق التوراب حتى جعله
عوذة شعره، وليس ذلك سائغا لمتله"⁽⁴⁾

وعاب الحاتمي على أبي الطيب تخصيص لفظ
"الحرام" بالفضل والحلال أولى به في وصف
الحمى. قال الحاتمي: "قلت: وقد أحلت في قولك:

إذا ما فارقنتي غسلتي

كان علققان على حرام

والحلال أولى بالفضل وأخص من الحرام،
فكيف خصمت الحرام بوصف يشركه فيه غيره
وله به اختصاص فوق اختصاصه. قال أبو
الطيب أثبت بأحدهما هذا الأول على الآخر وإن لم
أنكره. وفي القرآن "سراويل نقيكم الحر" وهي نقي
البرد. وقال الشاعر:

فلا تعدني مواعد كائنات

تهب بها رياح الصيف دوني

بريد ورياح الشتاء...⁽⁵⁾

إن هذه القراءة يمكن اعتبارها مثلا للقراءة
السلبية التي كان غرضها الانتقاص من قيمة
الشاعر، والدليل منه، لأنه لم يخالف طريقة العرب
كما نصت على ذلك الآية القرآنية والشاهد الشعري.

وقد أفصح الحاتمي عن دوافع العداء الذي كان
يوجه هذه القراءة، ويرسم غاياتها بقوله إن أبا

(1) الحاتمي: الرسالة الموضحة 31

(4) صاحب بن عباد: فكشف عن مساوئ شعر المتنبي 49، تحقيق
الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد

1385هـ/1965م

(5) الحاتمي: الموضحة 128، 129

(1) من

(2) حسين فواد: من 17

النص الترائع وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعيد

استاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -السلف-

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

طريقاً مبهماً، لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه من القلب، وأذنه في السمع. فإذا دعاه حب الإغراب وشهوة الفتوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه فتوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة قبل هذا ظاهر التكلف، بين التصف، ناشف الماء، قليل الرونق وعيوبه تتحمل، وزلته تتضاعف وعذره يكنف⁽⁴⁾

إنها دعوة من ناقد منصف جيد القراءة، حسن الذوق، يؤمن بأن المقاييس الجمالية أهم عنصر في محاكمة النص ومساпلته، بعيداً عن التحمل والقراءة المتعيزة التي ينطلق أصحابها من مواقف عدلنية، وغايات مرسومة سلفاً، وإذا وقفوا على معنى مبتكر في تجارب المحدثين الحقوة بالسابقين واعتبروا الشاعر مُتفيراً عليه وسارقاً له، وإذا وشى كلامه بالبديع المستطرف، والاستعارة المستحسنة اتهموه بالتكلف والتصف والكنف.

لقد تسمت قراءة المعتكفين في الغالب بالموضوعية والإنصاف، وكانت بعيدة عن روح التعصب والعداء والإفراط في تتبع العيوب، وكانت أحكامهم تأتي في معظمها مشفوعة بشواهد من الشعر القديم لتسويغ ما اعتبره غيرهم خطأ، فإذا خطأ الخصوم المبتني في هذا الاستعمال.

لميط عتك تشبيهي بما وكأله

فلا أحد فوقك ولا أحد مثلي

وقالوا: "إنما يشبهه من الأسماء بمثل وشبه ونحوهما، ومن الأدوات بالكاف، ثم تدخل على أن

وأدرجوه في باب الضرورة لأن "الشعر موضع اضطرار وموقف اعتبار، وكثيراً ما يحرف فيه الكلام عن أبنيته وتحال فيه المثل عن لوضاعه لأجله"⁽³⁾

لقد كانت قراءة أصحاب هذا الاتجاه قراءة مدركة لما يعانيه الشاعر من جهد ومشقة حتى لا يخرج عن قوانين الوزن والقافية، ولذلك أجازوا له التصرف في أبنية الكلام، والتسموا له الأعذار، ولا يعني ذلك أنهم شرعوا له الخطأ، ولأجوا له هدم قواعد اللغة، وإنما كان ذلك يتم في إطار أحكام الضرورة الشعرية.

ولعل هذا ما جعل ناقداً منصفاً كالجرجاني ينصف الشعراء المحدثين، ويضع عنهم تعصباً للعلماء المتشددين الذين كانوا يعتبرون توارد الخواطر واتفاق الهولجس غير ممكن، وإن أدى ذلك إلى ابتكار المعاني واقتراحها. يقول عبد العزيز الجرجاني: "لو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكثار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد يضيق مجاله، ومعان أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها فأفكاره تثبت في كل وجه وخولطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل، لو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان وأغار على بيت فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط، ولا مر بخلفه، كان التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهولجس غير ممكن، وإن اخترع معنى يكرأ لو افتتح

(4) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه 52

(3) ابن جني: الخصائص 188/3

النص التراثي وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة الشلف

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

قال ابن الإقليبي: "... وثني الجمعين لأنه جعلهما
حيزين فتأهما، كان كل واحد منهما اسم على
حباله، والعرب تفعل ذلك، قال الشاعر:

فَتَنَزَّلَا فَوَافَقْتَ خِيَالَكَمَا

وَكِلَاكُمَا بَطَلُ الْقَدَامِ مُخَذَّعٌ

فتنى الخيل وهي جمع، لما جعلهما حيزاً
بنفسه⁽¹⁾

ومن خلال هذه النماذج يتبين لنا نوعين من
القراءة لشعر المتنبي، قراءة خصومه الذين عابوا
عليه هذا الاستعمال اللغوي الذي نجد له أنشأها
ونظائرها في تراثنا الشعري، وقراءة القراء، ونعني
بها قراءة النصارى الذين ردوا على خصومه،
وآخرها استعمالاته اللغوية التي كانت مثار جدل،
مستكين على ذلك بشواهد استقواها من الشعر
القديم، ونهبوا إلى أنه ليس محرماً على أبي الطيب
المتنبي أن يتبع أضرابه من الشعراء القدماء الذين
فيهم الأسوة والإتباع في الصيغ والتراكيب.

4 - قراءة تأويلية كثيراً ما تلفت القراءة
الظاهرة عند سطح النص عاجزة عن اكتشاف
دلالاته، وتحديد مغزاه، لأن المعنى في هذه الحال
يكون مستعصياً على التحلي، متأنياً على الفهم، لا
يقبل أحادية التفسير، بل يتطلب ضرباً من التأويل
لاستنباط دلالاته البعيدة لو الخبي حسب منظور عيد
لقاهر الجرجاني "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر
فيما قاله العلماء في معنى فصاحة والبلاغة
والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه
العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك

فيقال: كأنه الأسد... فأما ما قلها مواقع معروفة
وليس للتشبيه في أبوابها مختل⁽²⁾

دفع ابن سيده هذا وقال: "...أما ما فليست بلفظة
تشبيه بمنزلة كان، لكن استجازها في التشبيه لأنه
وضع الأمر على أن قائلاً قال: ما يشبه؟ فقال له
المسئول: كأنه الأسد وكأنه السيف ف "كان" هذه
التي للمسئول إنما سببها "ما" التي للمائل، فجاء هو
بالسبب والمسبب جميعاً، وذلك لاصطلاحهما،
ومثل هذا كثير⁽³⁾

ونكر الخصوم على أبي الطيب تشبيه الجمع في
هذا البيت.

مضى بخمسة آلاف الرماحان ساعة

كما يتلوه الهذلي في الرقعة الهذلي

قال القاضي الجرجاني: "فأذكروا تشبيه الرماح
وهو جمع رماح فحاجهم أبو الطيب بيت أبي النجم:

تَنَقَّلْتُ مِنْ أَوَّلِ التَّنَقُّلِ

بَيْنَ رِمَاحِي مَلِكٍ وَتَهَشَّلِ

والتشبيه عند النحويين جائزة في مثل هذا إذا
اختلفت الضروب والأجناس، وأكثر ما على أبي
الطيب أن يتبع أبا النجم وأضرابه من شعراء
العرب، فهم القادة وبهم الإلتزام، وفهم الأسوة⁽⁴⁾

وجارى ابن الإقليبي ت441هـ قراءة
الجرجاني في بيت المتنبي السابق فأقر تشبيه الجمع
مستدلاً على ذلك بالشعر القديم.

(1) عبد العزيز الجرجاني: ت42

(2) ابن سيده: شرح مشكل أبيات المتنبي 40

(3) عبد العزيز الجرجاني: ت449

(4) ابن الإقليبي: شرح شعر المتنبي 29/2

النص التراثي وإشكالية القراءة "شروح ديوان المتنبي أنموذجاً" محمد بوسعيد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

الطبيع 2010-34

دراسات في الشعر

إلى إرضاء ممدوحيه، بل كانت مصروفة إلى إرضاء فضول العلماء وإزعاجهم، وقد روى عنه ابن جني خيراً يؤكد حرصه على هذا الزعم. قال ابن جني: "قال لي يوماً أنتظن عنابتي مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك لو كان لهم لكفاهم منه البيت. قلت فلن من هي؟ قال: هي لك ولاشباك⁽²⁾"

ومن الطبيعي أن يعمد للقراء والشرح إلى نصفي الدلالة الخفية في شعر المتنبي، ويسعون إلى تفسيرها، ورفع الحجب التي تقف حاجزاً دون الوصول إلى فهم معانيه التي خفيت حتى على أكابر العلماء حسب ما يقرره فولاذي⁽³⁾ خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من أكابر الفضلاء والأئمة.. فتصدت بما رزقني الله تعالى من العلم ويسره لي من الفهم لإفادة من قصد نعلم هذا للديوان وأراد الوقوف على مودعه من المعاني⁽⁴⁾..

لقد تبين لشرح شعر المتنبي ونقاده أن التعلق بالمعنى الحرفي للكلمة لا يؤدي إلى تفسير الدلالة الخفية، ولذلك كان التوسل بالتأويل من أهم آليات كشفها وإيضاحها، فيقولون المعنى على أكثر من وجه لاستقصاء أوجهه المحتملة. يقول الواحدي في تأويل بيت المتنبي:

أعطى فقلت: لجوده ما يُقَتَّى
وسنطاً فقلت: لمنقبة مؤبداً

كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبي ليطلب، وموضع الدفين ليجث عنه فيخرج⁽¹⁾

إن القراءة في هذه الحال تتطلب تمزيق الحجب التي تمنع القارئ من الوصول إلى المغزى تملأ كما نفعل مع القشر الذي يغلف الثمرة، والقارئ

في مثل هذه الحال يقوم بجهد مضن لكشف المعنى، انطلاقاً من جميع مستويات التركيب الصوتية والمعجمية والدلالية، وهو في عمله هذا يقوم بنوع من المقاربة الاجتهادية يصيب ثغرة، ويجانب الصواب تارة أخرى، ولعل هذا ما جعل التأويل يختلف من قارئ لأخر، ويتخذ ألبانه ومستوياته، وبناء على ذلك اختلف الشراح في تفسير الدلالة المعنوية لشعر المتنبي، وكان للتأويل أهم آلية توسلوا بها لكشف الدلالة الغامضة في شعره، لاسيما في تركيبه للتندرة أو الشاذة، التي بدا فيها مغايراً لمألوف كلام العرب.

لقد كان أبو الطيب أكبر شاعر استغزى الذوق العام بمعانيه العميقة وتراكيبه الغامضة، واثار ضجة كبيرة بين مثقفي شعره، وكانت القراءة المتنوعة من وسائل فك الغموض الذي كان يلف معانيه. وقد أجمع خصومه وأنصاره على أن كثرة إقبال الناس على قراءة شعره وتدارسه مردها إلى ما تضمنه شعره من عمق أسهر أنصاره وخصومه، ولعله تعدد ذلك وقصده قصداً، إذ لم يشأ أن يصل القراء إلى مقاصده دون عناء ومشقة، ولم تكن غايته بتعقيد معانيه مصروفة

(3) فولاذي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 48/1

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز 42

(2) أبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 35/4

النص التراثي وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعيد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة - الشلف -

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

فالقراءة في هذه الشواهد قائمة على أساس استقصاء جميع أوجه الدلالة التي يمكن أن يحتملها البيت، وتقليبها على عدة أوجه، دون ترجيح وجه من الوجوه، أو تفضيله، وكان البيت يحتملها جميعاً، فليها أخذ القارئ يكون قد أمسك بالمعنى.

وفي بعض الأحيان لا يكتفي المشرح باستقصاء تعدد أوجه الدلالة فقط بل يختار الدلالة الأقوى، ويرجحها على ما سواها، نحو قول ابن سيدة مستقصياً أوجه الدلالة في هذا البيت:

ما شاركته منية في مهجة

الأشقرته على يدها يسد

"العرب تقول: لك على فلان اليد البيضاء، أي المزية لظاهرة، بمعنى البيت: أن لشفرته الأثر

الأظهر، فلما أن يكون لأن تأثير السيف أظهر من تأثير المنية، لأن تأثير السيف جثماني عليه يقع للحص، وتأثير المنية نفساني لا يقع عليه حس. وقد يجوز أن تكون للشفرة اليد على المنية، من جهة أن المنية، معولة للسيف، والسيف علة لها، والعلة أشرف من المعلول، فوجبت المزية للسيف بذلك. وقد يتوجه البيت على أن كل شريك من المعتاد الأغلب أن يكون أحدهما اليوم بالأمور فتعلو يد صاحبه، فإذا شاركت المنية سيفه فحكمه أمضى.

والأول عندي أقوى (١)

وقال ابن بسام في شرح بيت المتنبي:

أحد لم سُداس في أحد

لبيكنا المنوطة بفتلدي

تتشكك فيها لطولها فاستفهم أي واحدة لم ست، وخص ستاً لأنها نهاية ما خلق الله عز وجل فيها السموات والأرض... ويجوز أن يكون خص

يقول لما أخذ في العطاء أكثر حتى قلت في نفسي إنه سيعطي جميع ما يقتنيه الناس، ولما سطا على الأعداء أكثر القتل حتى قلت إنه سيقتل كل مولود، ويجوز أن يكون للمعنى أعطى فقلت لجوده مخاطباً إياه لا يقتني أحد ما لا لأنهم يستغنون به عن الجمع والاختار وسطاً فقلت لسيفه اتقطع النسل فقد أفنيت العباد. ومعنى آخر فقلت جميع ما يقتنيه الناس من جوده وهباته وسطاً فقلت لسيفه ما يولد بعد هذا يشير إلى إيقاله علي من أبقى مع اقتداره على الإناء فجعلهم طلقاء (٢)

ويقول ابن سيدة في شرح بيت المتنبي:

تلج دموعي بالجلون كتما

جفوني لعيني كل باكية خد

أي: إن جفوني مسارب للدمع لا تظلم جفها حتى كأنها خد لكل باكية، فالدمع يلازمها كما يلازم خد الباكية. وإن شئت قلت: ذهب في ذلك إلى غزر الدمع، أي: أن جفون دموعي مجتمع للدموع حتى كأنها خد لعيني كل باكية (٣)

ويقول ابن بسام في شرح بيت أبي الطيب:

ينال أبعد منها وهي ناظرة

فما تغالبه إلا على وجل

أي: سأل ساطع هذا الغبار أبعد من الشمس فلا تقابله إلا خائفة من أن تصلاً عينيها. ويحتمل أن يريد أن سيف اللولة أبعد منها فلا تقابله إلا خائفة منه لعظم هيئته. وقوله: "وهي ناظرة" يعني أنه ينال أبعد مما تنتظره مقلة عين الشمس. ويحتمل أن يريد: وهي عالمة بذلك لأن النظر أحد طرق العلم (٤)

(١) من 141/1

(٢) ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي 14

(٣) ابن بسام: مراكب المتنبي ومشكل معانيه 77

(٤) ابن سيدة من 64

النص التراثي وإشكالية القراءة

"خروج ديوان المتنبي أنموذجاً"

محمد بوسعيد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة - الشلف

التبيين 2010-34

دراسات في الشعر

• ابن الأثير: شرح شعر المتنبي، نج مصطفى
علوان، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان
1418هـ/ 1998م

• ابن بسام: سرفات المتنبي ومشكل معانيه، تح محمد
الطاهر بن عشور، الدار التونسية للنشر والتوزيع.

• عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي
وخصومه، تح محمد أبو الفصح إبراهيم، وعلي محمد
البحاوي، المكتبة المصرية صيدا - بيروت

• عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد
عبو، الطبعة الثانية، دار المعرفة، بيروت 1422هـ-
2001م

• ابن جني: القصر 2، تح صفاء خلوصي، وزارة
الثقافة للتحلية

• الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرفات أبي
الطيب وسائط شعره، تح محمد يوسف نجم، دار صادر

• ابن سيده: شرح مشكل أبيات المتنبي، تحقيق محمد
حسن آل ياسين، وزارة الإعلام العراقية

• الصابغ بن صيد: لتكثف عن مسيلوي شعر المتنبي،
تحقيق محمد آل ياسين، دار المعارف، بغداد
1385هـ/ 1965م

• أبو العلاء الفجري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي،
تح عبد المجيد دواب، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر
1413هـ/ 1992م

• أبو الفقاء المكي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح
مصطفى السعا وأخرون، دار المعرفة، بيروت

• اللواتي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح عمر
الطباع، دار الأرقم، بيروت - لبنان

المراجع الحديثة

• حامد نصر أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل،
المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب 1992م

• ليلى الشايب: الحركة اللغوية حول المتنبي في القرن
الرابع والخامس الهجريين، دار العلم، بيروت (د.ت)

• مصطفى علوان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في
القرن الخامس الهجري، الطبعة الأولى مؤسسة الرسالة،
الطبعة الأولى 1404هـ/ 1984م

• محمد المبارك: استقبل النص عند العرب، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ت)

• مصطفى ناصف:
أ - قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة
الليبية، دار لبنان للطباعة والنشر (د.ت)

ب - محاورات مع فنن العربي، عالم المعرفة،
لكويت 1997م

• حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب،
الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت 2004م

الست لأنها عدد الليالي المتقدمة على ليلة التلاوي،
ويقويه قوله: الملوطة بالتلاوي وحقرها تعظيما
لمكبرها، لأن محقرها إذا كان على ما وصف
فكبرها أعظم وأطول (1)

فأنت تلاحظ - هذا أن قراءة الشارح للبيت
قائمة على تقليب أوجه الدلالة المتعددة، والإلحاح
عليها لبيان معنى البيت، وترجيح الدلالة الأقوى
والأبلغ، وما يهمنا في هذا النوع من القراءة أن
الشارح باعتباره مفسرا ومؤولا كان يستعرض
جميع احتمالات الدلالة الممكنة التي يتضمنها البيت

مما يدل على أن الحكم على الدلالة المنوطة لدى
شارح المتنبي قد انقسم في بعض مناحيه بمنهج
قرائي تأولي تجاوز فيه الشارح الدلالة الظاهرة

متوغلا في فضاءات النص البغدي، مما يجعلنا بين
ما يحتمله البيت من معاني متعددة، مرجحا أحسنها
وأبلغها.

وعلى ضوء ما تقدم يتضح لنا من خلال هذه
المحاور أن شعر المتنبي كان مجالا واسعا
لقراءات متعددة، بعضها كان مكملا للإبداع لما
ترب عليها من نقد وتفسير وتأويل عكس الجهد
الذي بذله الشراح والنقاد لإيجاد أحسن الطرق
المؤدية إلى فهم شعر المتنبي، وإبراز ما يزرع به

من قوة الإحياء والتوصيل. وبعضها الآخر كانت
تحركه بواحد شخصية، لم يكن هم أصحابها
الإقبال على شرح شعر المتنبي لفرض فهمه
وتقريبه إلى القراء، بقدر ما كان همهم الوصول
إلى غايات وأغراض رسمت مسبقا.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر القديمة

(1) ابن بسام: سرفات المتنبي ومشكل معانيه

الآخرون بدبابيس الانفعال على واجهة المفاجأة.. اجمعوا هذا الورق المتطاير على سطح الأرض، أريد ورقاً.. أريد ورقاً يا ناس.. أريد ورقاً لأكتب، لا وقت، دفعته الموجه.. اصعد.. أريد ورقاً أبيض لأدون هذا النص الذي أراه يحلق على سلم بعيد.. اصعد.. لا وقت لذلك، اصعد ودفعته الموجه.. أريد ورقاً صحياً لأمسح نظارتي الطبية أو أمسح مؤخرة الوقت من غبار الأحذية.. لا وقت.. ودفعته الموجه.. اصعد.. أريد ورقاً نقدياً لأشتري قليلاً من الهواء.. قلنا لا وقت (اصعد يا زلمه) ودفعته الموجه.. اصعد.. وحلق طائراً، هربت السلاالم بعد أن صادفت حذاءه وتركته مع قبعة فارغة، تحكي عنه خيبات وانكسارات، وتشير للآخرين على خارطة الوجود إلى المدينة التي قذفته بعد أن سرقت ماضيه بكل ما يحمل من تفاصيل.. جاء بعد منتصف العمر وهو يلهث من شدة قلقه من ذاك الذي يركض خلفه، لم يكن سوى حرف العين الذي يكيل له الطعنات بكل الوسائل، وهو يصعد مبتغياً الصعود إلى الفوق.. ذلك الفوق المؤجل كحلم منتظر.. حرف العين ثعبان، أو نمر جميل سريع الوثوب، سريع الفتك، الصعود أمام العين اختراق لحدود القوة.. صعد سلفاً مؤدياً إلى المخدع.. عادة في الممر المعتم تتكرر الميم على شكل سلم يحضن نساء يتعجزن بسرعة، ويعن الكرامة

حببتي هذا المساء يدخن سيجارته
ويرميني مع الذكريات.....
ربما أموت غداً دون أن أراك.....
حببتي، لنبتهل لأمریکا
لتجعل قلب الله يرق، فيرحمنا غداً...

أنه كان يعتمر قبعته الفارغة، أفزعته احتمالات بيض كانت محمولة على أكتاف من رخام.. جاء بعد أن تأكدت الشمس من وقع أقدامه على بقايا حلم. وعندما التصق الحذاء برغبة شبة على قدميه، توقف الاحتكاك.. توقف هذا الذي كان يتوقع له أن يستمر حتى شيخوخة أعضائه.. توقف عن البوح هذا الاحتكاك الحلو، توقف هذا اللعين.. توقف لأنه ربما قرأ الحروف وكأنها علامات اختبار لقوة النظر. اقترب من مسار الكموب وكأنه خرج عن النص.. وانتهى به المطاف إلى الصعود دوماً، بالضبط كما كانت البداية.. الصعود.. الصعود.. ولأن القبعة كانت مميزة مثل وصمة عار في مؤخرة التاريخ. فهو يصعد صاعداً إلى الصعود الذي لا يخفي سوى الفضائح. تقترب منه السلاالم، والسلاالم هي الأسئلة التي علقتها

يجلس في الوسط مثل الملوك.... آه تؤلمني
لحظات الصعود... اصعد.. لم يتبقى إلا القليل
وتصل.. هناك في النهاية ستجد.. ليس هناك ما
يؤكد اليقين.. لكن اصعد، واصعد، وإلا ما
جدوى هذه السالام الممتدة من قعر القلب
إلى الأحلام.. اصعد.. اصعد.. السيارات تنام
على رصيف الانتظار، الوافدون يتراخضون
تحملهم الأمعة، حقايب سود، وربطات عنق
لللب الأكياس المتخومة يخرق مستعملة
مستوردة من بلاد الإندز الجميل..

يقول أحدهم: حقاً إنه يوم جميل، يستحق
أن يباع (بيروزة).. الحمد لله، أحدهم يعمل
ثمان وأربعين ساعة في اليوم مقابل (ليرة)..
ولقمة الخبز بصفعة.. آنذاك داهمه النوم، ترك
ملابسه وذهب للنوم... النون خرافته
الأخيرة، تفلق الباب وتتركه في برد السالام
وحيداً.. داهمه سواد الصراصر في ليل
النون.. سواد الماضي الذي ما زال ينتظر
لماذا أيها النون تختمين ليلتي بالشمع
الأسود، تضحك النون وتهرب. تصير مثل
هلال يحضن نجمة ويختفي في البعيد.
النون تهرب بعد أن تسرق وجه الحبيبة
وكلمات الوداع والنوم. لا يوجد سلم يؤدي
إليها. تتشايب السالام أحياناً فلا يصل أحد
وينتهي الصعود.. صعود. اصعد أيها الشاب ولا

مقابل قطع نقدية مصنوعة من معدن عفن،
يتشحن بسواد الليل، سواد الماضي، سواد
الماتم، سواد الحداد على الموتى، موتى
الحروب، الحروب العملاقة، الحروب المضحكة،
ذهب الرجال، وبقي السواد يحيطهم، ينتظرون
النهايات أو ينتظرون لحظة انتظار الساسة الذين
تناسوا ما تركوه من سواد ومن تجاعيد على
الوجوه. يعن السواد للقردة المتقافزين في
الممرات وعلى الأرصفة، ولأنهم يطمحون بأكبر
كمية من قطع النقود، تراهن يعن جميع
أنواع الماء في أبواب (الكراجات) والمساجد،
وأنواع السجائر التي تجعلهم يحرقون
طموحاتهم وملفاتهم السرية ويتركضون إلى
الصعود وهم يلوكون العلكة التي يظنون أنها
تسبب في الشهرة، وهن يعن بصمت كل
شيء.. يباغته الصوت.. يا عالم.. والله يا عالم
بدنار.. بدنار.. هذا الهواء كله. (خدوه
بليرة) (بليرة يا شباب) (بليرة كل كل هذا
الهواء

الذي حولكم بليرة يا ناس).. سعد سلما
ملفوماً وكان ينتصب حرف الألف كعملاق
رهيب، لا يبدو عليه أبداً أنه حرف علة
مرىض.. مضحك هو هذا السلم، يحتوي على
حرف الألف.. مخدوع به.. ربما لا يعلم أنه
حرف معلول، يتخذ منه مساعداً على اعتبار أنه

وهي تفرز سائل بعروقك. أتركهم يحتفلون
وهم يحتطبون تيجانك ويلفون التبغ
بوريقات تتلوى خشية أن تقع منها الذكريات،
ذكريات الماضي الأسود والحداد، حداد
دائم للموتى الدالمين، موتى الحروب،
الحروب المضحكة.. أصبح لدينا ورق البياض،
لنرسم الحرب، ما رأيك أيها الشاب؟ لماذا لا
تعزني رأسك، سأعطيك (شلق) أو سأمنحك
اللجوء الإنساني في المريخ.. ها ما رأيك؟
لماذا لا تعطيني كلمتك الثانية الأخرى،
وسأمنحك دقائق لتحلم... سأمنحك فرصة
لتعمل كالآخرين، وتضحك عند نهاية العمر
كما يفعلون عادة... ماذا تريد أكثر من هذا؟
أسنانك متسخة بالبؤس...
تنتحر أسنانك، لأنك لا تضحك أحياناً...
فأصعد... أصعد ليس لمة ما يعيق... أصعد فما
هي إلا جبال صغيرة، وما هي إلا قرون فترة
وجيزة وستعيش وسيملاً الهواء رتيك حد
التخمة...
سينجلي السواد لأنك ستصعد دائماً...

تقف هكذا أمام الحروف الأربعة.. أصعد ولا
تقف هكذا، فما هي الأديون سخيفة فلا
تعرض نفسك للكارثة. جاء واثقاً منتصباً
كالموت يطرق أبواب المستشفيات، يحمل
عافية الله على كتفيه ويصرخ... افتحوا
الأبواب... أريد ورقاً وانكسر ذليلاً كالقمر،
ماداً يديه، يلتقط ورقاً بائساً مقابل كليته
الناضة بالحياة. وغادر بكلية واحدة حزينة
تندب حظها، وهو يلف الرسائل ويشر
الأهل والأصدقاء... أنه يستطيع أن يشتري
الهواء منذ الآن وحتى أوان آخر... أصعد أيها
الشاب (شومالك) ما جدوى هذه الكلية
التافهة أمام رزمة الورق المرسوم بعناية...
أصعد يا رجل فما جدوى هذه الأوراق
الحقيرة أمام كلية نابضة بالحياة مسكونة
بروح الله... أصعد ولا تدع هذه
السلام تريح الجولة. أنفض جيوبك من
ذكريات السواد، واغسل يديك من آثار
الآخرين وأصعد... أهلك يفرحون بالورقيات
ويحتفلون بذكرى استئصال كلية ابنهم المسور
بالحروف الأربعة... أصعد من أجل أن ترقص
الأشياء من حولك وينتهج الآخرون... أصعد
اتبع ودعهم يتبعون آثارك، أصعد ودع
أوراقك ببهجة الاحتفال، ولتضع وسام الفرح
على جبينك. فما جدوى هذه الكلية المزيفة

الفنانة باية محي الدين

واسمها الحقيقي فاطمة حداد. ولدت ببرج الكيفان في ديسمبر 1931،
تتبع في سن الخامسة، فعاثت مع جدتها التي كانت تعمل في مزرعة
فرنسية.

لم تجد باية من حولها سوى الطين تصنع منه حيوانات غريبة
يصورها خيالها الواسع والمبدع. وهكذا كانت بدليتها مع الفن.



وجد في لوحات الفنانة باية عند رؤيتها لها، أنها جميعها تقريبا تحكي
نفس الموضوع، فلها ربط قوي بين الطبيعة والمرأة فهي لم تشأ أن ترسم
نساء حقيقيات في لوحاتها، فالمرأة عندها رمز من رموز الحياة كالوردة أو الفراشة، إنها مكونات عالم جميل
وساحر مملوء بالأحلام الهائلة، وتكرار المرأة في لوحاتها لمرئيات الاهتمام، فهي تركز مرة على أثواب
المرأة وأزيائها الجميلة بمصايف ذهبية وفراشات رشيقة، ومرة على وجهها
المعبر بعين واحدة كبيرة كحبة اللوز، أما الطبيعة فعالم زاه ومعبر عن
الأمل الكبير، وغالبا ما تنصدر لوحاتها دوالي العنب وشجيرات مختلفة
الألوان، تجسد أوراقتها عالما جميلا.

وكما نرى أنها تجسد أعمالها من عالمها الخيالي التي كانت تعيشه في
صغرها حيث كان مليء بالأزهار والأشجار والطيور الخرافية والأسماك
وغيرها من الآلات الموسيقية التي شرعت في إنراجها صمن رسوماتها بعد
زواجها من الفنان م.

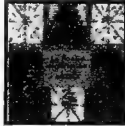


وتتميز لوحات الفنانة الراحلة باية، بتشكيلة متنوعة من الألوان التي
يطغى عليها اللون الأزرق والأخضر الغامق والبنفسجي، والأحمر الذي
يساعد على جذب الانتباه وأنها اتقنت في استغلال المساحة والفراغ من حيث
الألوان والموضوع.

ولستطاعت بصبر وبعضامية نادرة أن تتحنت لنفسها مكانة كبيرة
ومستحقة في مجال الإبداع الفني التشكيلي إلى جانب فنانين عالميين كبار
احترموا تمسكها بجذورها وبترتبتها الشعبية الزاهية وفاتها لذكريات طفولتها
المريرة والمغتبطة في أن واحد... إلى أن وافتها المنية على فراش المرض
في نوفمبر 1998.



يرسم بالرمز والصورة، يرسم أجزاء
ابتهالات تنضوع بالقلم كما ينضوع
للأمل، وهذا العزف المتواضع



يكتب كالناسخ بطريقة سلفية، فهو
ملتوية ومنظمة، يرسم -هلا كل-
للأدي بطريقة ملائكية، الذي يدفعنا نحو

المستسلم هو الذي يقود قريشي إلى تكوين الأحاسيس.

هل الكاتب بصدد البحث عن مكون؟

يحقق الكلام بالقلم كتابة رمزية، نقصن بطريقة
الانجذاب نحو الماضي شدة بالقلم، هن واجبة التبليغ.



إنه ينفث بل ينفث -هلا توقف- إشارته خلوطا على
الجدران، والغزف وعلى الصخر وعلى القشرة. ويأتي
هذا العزف المريب الذي يملأ روح قريشي، من مهد
الطفولة بمباركة ربة الفن. فهو مبلغ رسالته بامتياز والتي
هي مأخوذة من عمق سلفه، فهو يحفر الماضي عن
طريق بخور حبره الخالص. ما يؤلفه قريشي هو للجمال
والانتماء للنام. فلنمجد تراثنا، لأن قريشي كثر وطني ثمين.



**النقد الثقافي أو جدلية الأنصاف قراءة في كتاب
النقد الثقافي لـ الدكتور عبد الله الغضامي
السعيد موفقي - جامعة الجزائر-**

1. إن التفاعل الذي استحدثته عملية الاحتكاك بين الشعوب قد أدت إلى فرز جملة من المعطيات والانشغالات وطرح قضايا إنسانية كبرى، منها تلك التي تبحث في الموروث والمعاصر في مختلف الأنساق، محاولة استحداث عملية تواصل بين منجزات الذات والجماعة، من جهة وبين الذات والآخر من جهة أخرى، ولعل استخدام أفكار وجملة من التيارات الفكرية والأدبية والفلسفية ذات التوجه الجديد قد ساهمت في تشجيع عملية التقريب والبحث عن الذات والهوية ومختلف المرتكزات التي من شأنها أن تحدد مسار الثقافة ضمن أنساق كثيرة، كالذي شهده النقد العربي الحديث، إذ تتجلى عملية التأثير المشبعة بتيارات الأدب الحديث، والفلسفة ومدارسها واتجاهاتها، تبنيها لمشروع بدا مستعصيا خاضعا لبنية ثقافية متعددة الأنساق مما جعل التفكير في الأمر مسألة ضرورية وطرح الموضوع على مستويات ثلاث كبرى، الثقافي والأدبي والفكري، كما هو الحال في كتاب "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" للدكتور عبد الله الغضامي، وهو جملة من الانشغالات الحادة، جاء في مقدمته أسئلة مفصلة للمشروع الذي ينبغي أن يعرض ويثري، أهمها الحدثة العربية والمشروع الثقافي المحتمل؟

2. حاول الدكتور عبد الله الغضامي تحديد مفهوم للنقد الثقافي باعتباره أحد "فروع النقد النصوي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الأسمانية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه...، ومعني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أفتنة البلاغي/الجمالي... وكشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحسن النقدي" (01)

3. وعلى المستوى الاصطلاحي كان لابد من معالجة مفهوم النقد الثقافي الذي طرح إشكالية ثقافية أخرى باعتبار عملية التوظيف والممارسة السياقية في الأدب وغيره تقتضي جملة من المحددات لعل أهمها الأدب كخطاب وهو الأمر الذي التبين على الكثير في تحديد طبيعته والوقوف عند حدوده

**النقد الثقافي أو جدلية الأنماط قراءة في كتاب
النقد الثقافي لـ الدكتور عبد الله الغدامي
السعيد موفقي - جامعة الجزائر-**

نقد ثقافي

التبيين 34-2010

الضمنية أو الأدبية بمفهومها العلمي، وهو السياق الذي انتقل من الدوائر الثقافية الغربية في حركتها التطورية ووثيرة نموها الجدلي الحضاري، إذ تخرج في تأسيسها نقاد وأنباء ومفكرون ابتداء من ريتشاردز فرولان بارت الذي اعتقد

بفكرة العمل قبل التصور، في حين ترتكز فكرة فوكو على اعتبار ما تم من منجزات وأنماط ثقافية ما يحققه النص من تأويلات فاعلة قريبة من الحقيقة بمسافة التأثير المنتج لا التأثير التكنيسي.

4. وفي ضوء هذه النظرة فكر الناقد عبد الله الغدامي في مشروعه النقدي (النقد الثقافي) وهو يدرك ما سيلقيه من معارضة، في تقديم مشروعه انطلاقا مما أدركه من فهم مستحثة توطرها فلسفة ثقافية جديدة معتقدا من أن نجاح هذه الحركة المستحثة في النقد الثقافي ينبغي أن تبني على مرتكزات دقيقة تتحرك وفق وثيرة نسقية استنهاضية بعيدة عن الاعتبارات المغلفة بالذات السلبية مراعية جملة القيم الدينامية الفاعلة وإزاحة صورة التشظي التي مارسها الثقافة العربية وتوهمها الفكر العربي الحديث بفعل اختلال معادلة التوازن بين شدة التأثير وضعف للتأثير مما جعل حركية التفاعل ضعيفة من حيث تواجدها الفعلي على مستوى الممارسة والإجراء. ويرجع ذلك إلى جملة من العوامل الموضوعية، منها ما شهده العالم من تطور ملموس في درجة وعيه لمظاهر الألب والنص بشكل عام ليس كنص بقدر ما هو ممارسة حضارية تساهم في فاعلية التغيير والتغير ولم يعد مجرد إحساس بالجمال وتذوق مكوناته الذاتية بقدر ما يحمل من رسائل التي تظن لها المتلقي الوعي على مستويات عالية وأدرك كنه الحقيقة في أبعد حدود الخطاب الأدبي وما يتضمنه من أنماط متعالية في تكوينها وتلاحقها، المشهد الأدبي العربي القديم غرق ولوقت طويل في اعتماد هذا التصور، وظل التصور العام لهذا الخطاب مهيمنا على فكرة الجاهزية بعيدا عن الوظيفة الحقيقية للنور الذي يلعبه الخطاب الأدبي، وبالتالي انساق وراءه مهيمنات ذاتية يسميها الدكتور عبد الله الغدامي بـ (الفحل) أو فكرة لتنسيق لشعري الذي أوهم المشروع العربي القديم باستمرار

**النقد الثقافي أو جدلية الأنماط قراءة في كتاب
النقد الثقافي لـ الدكتور عبد الله الغدامي
السعيد موفقي - جامعة الجزائر-**

نقد ثقافي

النتيـبين 34-2010

النموذج، ولذلك كان لابد مما يسمى بالنقد الثقافي كمرحلة تأسيسية لا تلغي الكل ولا تقبل الكل ولكن لابد من تأسيس منهج توفيقي يلعب دور الوسيط المنتج فكريا وأدبيا ومستويات أخرى عالقة بالمشروع الحضاري في أبعد حدوده الإنسانية، ومن منطلق توازن القوى الفاعلة على مستوى النقد الثقافي يقرّ الغدامي: "إنني أحس أننا بحاجة إلى النقد الثقافي

أكثر من النقد الأدبي، ولكن انطلاقاً من النقد الأدبي لأن فعالية النقد الأدبي جرت و صار لها حضور في مشهدنا الثقافي... أدعو إلى العمل على فعالية النقد الثقافي انطلاقاً من النقد الأدبي وعبر أدواته التي حازت على ثقتنا بعدما أخضعناها للمعايير المعروفة عالمياً... وأل المشكلات أو الملاحظات التي تسجل على النقد الأدبي لا تتوجه نحو الأدوات أو الضرورات، وإنما تتوجه إلى الغايات والمقاصد" (02).

إن النقد الثقافي كما يقرّ الغدامي يسعى إلى كشف مسارات الثقافة التي تسعى إلى تأسيس جمور تواصل، تبث مختلف فعاليات النسق الفاعل حتى ولو اقتضى الأمر توظيف أساليب حسية تعتمد في بعضها التنويع الجمالي تحقيقاً لفكرة الخطاب لا مؤثرات جمال النص، مما يساعد على دفع حركية النقد الثقافي في الاتجاه المحدد وصولاً إلى غاية قد لا تكون حاضرة أو قريبة، ثم يتوجه الغدامي إلى المتلقي مؤكداً على أهميته في توضيح فاعليته وعليه أن يدرك إدراكاً واعياً لما يبطن من أنساق في مختلف النصوص محدّراً من زخرفة النصوص للمغرية وعدم جدوى نمذجة الأنا المليية على حساب النموذج الجماعي.

(01) ، (02) - د. عبد الله الغدامي، نقد الثقافي: قراءة في الأنماط الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، 2000

(*) - المقال نشرته مجلة الفصول الأربعة البيئية الفصلية، العدد 114 السنة 2009 شهر سبتمبر.

رؤية سينمائية



الجزائرية تذهب بنا متخيلتنا إلى
تحلّ فيه موقعا ضمن فضاء العالم
لتشخيص هذا الواقع في الوقت
انطلاقا من قلة الأعمال المنجزة
باستثناء بعض المحاولات أننا لم
سينماتوغرافية سواء من حيث إنتاج

عندما نتكلم عن السينما
سنوات السبعينات وقت كانت
كسينما محترفة، وعندما نأتي
الراهن، نحس بخيبة أمل
ومستوى هذه الأعمال
نعد نسمع بصناعة

الأفلام أو من خلال وجود مؤسسات متخصصة تهدف إلى الرفع من مستوى القطاع أو تثبيت الرؤية
السينمائية ضمن فضاء له علاقة بالقرن السابع.. وقد يطول لنا التناول عن السبب المباشر في هذا الوضع
الذي تعيشه السينما الجزائرية.. هل يرجع للمؤسسات المختصة في المجال؟ أم في الوزارة؟ أم هناك أزمة
تأليف أو كتاب سينمائيين؟

التساؤلات وغيرها تدفعنا إلى البحث عن حيثيات وصول السينما الجزائرية بعد الاستقلال وفي ظرف
وجيز إلى بلوغ العالمية، اكتسبت بفضلها سمعة طيبة في المحافل الدولية وفي أوساط المهتمين والمتخصصين
وأهلها لاحتلال أماكن محترمة مع السينما للعريقة من حيث التتويجات كفيلم "معركة الجزائر" للمخرج
الإيطالي بونتيكورفو الحائز عام 1966 على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية، وفيلم "ريح الأوراس"
للمخرج محمد الأخضر حمينة الحائز على جائزة أول عمل سينمائي في مهرجان كان عام 1966 وجائزة
أحسن سيناريو في موسكو، ورائعة "وقائع سنين الجمر" الذي يعد ملحمة لمعاناة وكفاح الشعب الجزائري
للمخرج محمد الأخضر حمينة والمتوج بالسعفة الذهبية في مهرجان كان 1975 وفيلم "مغامرات بطل"
للمخرج مزراق علوش المتوج بالتانيت الذهبي في مهرجان قرطاج عام 1978 وفيلم "لبلى والأخريات"

للمخرج سيد علي مزيف المتوج بجائزة نساء الاتحاد السوفيتي في مهرجان طشقند عام 1978 إلى جانب العديد من الأفلام التي اعتمدت على تمجيد الثورة وتصوير الوضع الذي شهنته الجزائر إبان الوجود الفرنسي كـ"كفيلم" "الأفيون والعصا" للمخرج القدير أحمد راشدي عن قصة للكاتب الراحل "مولود معمر" و"تحيا يا ديدو" للمخرج أحمد زينات و"ثوة" لعبد العزيز طولبي عن قصة للكاتب الكبير الطاهر وطار إلى غير ذلك من الأفلام التي أسست لأقطبية سينمائية رائدة.. وجاءت ساعة الانشطار وحالما أعلنت توقعها وإصابتها بالانهيار والتفتت قصار وضع السينما لا يبعث على التفاؤل ودخل القطاع في ركود وجمود ولم يكن هذا ليثبت العزيمة، فكانت هناك بعض الأعمال الجادة والمجتهدة كـ"كفيلم" "القلعة" للمخرج محمد شويخ عام 1988 و"فيلم" "رشيدة" عام 2002 للمخرجة ميمنة بشير شويخ والحائل على 14 جائزة دولية منها الذهبية في مهرجان ميان بفرنسا، إضافة لبعض الأفلام والتي تعكس التحولات التي شهنتها البلاد مثل "سقف وعائلة" لمصطفى بن مروي و"علي في بلاد المراب" لمحمد راشدي عن سيناريو للكاتب رشيد بوجدره و"سنوات التويست المجنونة" لمحمد زموري، كما شهدت هذه المرحلة الصعبة ظهور أفلام تنوعت مضامينها من حيث القيمة الجمالية والتقنية نذكر منها "صحراء بلوز" لرايح بوبراس "راضية" للمين مرباح "حن الأمل" لجمال فزاز "جبل بابة" لعز الدين منور "ماشاهو" لبلقاسم حجاج و"الربوة المنسية" لعبد الرحمان بوقرموح إلى غير ذلك من أفلام ربما لا ترقى للمستوى المطلوب نظرا للأزمة التي قتلت طموح الدولة في صناعة سينمائية ولم تعد من أولوياتها فدخلت في عزلة عن التطور والجديد في عالم السينما وأيضا حالة التخلف والاضطراب التي تعيشها البلاد وفكرة للتصرف في الذوق العام وإنتاج أعمال لإرضاء أيديولوجيات معينة وإشكالية الممنوع والمسموح.. فكانت هذه العوامل قوة مائعة للعديد من السينمائيين مما دفعهم للجوء إلى مصادر تمويل خارجية فنجدهم يعلقون آمالهم على مساعدات أجنبية من أجل إنجاز أعمالهم وعلى سبيل المثال فيلم "اغتراب"

للمخرج مالك إسماعيل وبتمويل فرنسي الحائز على للجائزة الكبرى لمهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية في مصر ومهرجان سينما الواقع في باريس، وكثيرة هي الأعمال ذات التمويل الأجنبي والفائزة بالعديد من الجوائز والتي فجرت الإمكانيات والطاقت وأثبتت الذات الجزائرية بروى أخرى وتأشيرة أجنبية فلماذا لا نحاول مراجعة الأمر والنظر بجندية قصوى لتبيان العوائق التي تعترض إزدهارنا السينمائي... وأنه من الواضح أن الأزمة ليست في المواضيع فالساحة حافلة بالكثير منها والتي تصلح أن تكون أعمالا راقية ذات صبغة عالمية، فالمحنة التي مرت بها الجزائر ومخاضاتها السياسية والثقافية والإنيولوجية وإرهاصات الفكرية والحياة الاجتماعية والاقتصادية فيها الكثير من الأحداث التي بإمكان أي سيناريسم أن يرسم معالمها في صور سينمائية رائعة. كما علينا أن نفكر في خلق تقاليد سينمائية وترسيخها على غرار الكثير من الدول المجتهدة في إقامة مهرجانات سينمائية لعلها بأهمية السينما التأثيرية ودورها الدعائي في نقل ثقافتها وأفكارها وجلب السواح، وخير مثال في ذلك السينما الهندية والتي تعد من كلاسيكات السينما العالمية وبفضل أفلام المخرج (ساتيا جيت راي) الذي صورت أعماله الواقع المعيشي والعلاقات الاجتماعية للمجتمع الهندي فكانت بمثابة دعوة عامة لزيارة الهند والسفر في حضاراتها وعادات وتقاليد شعبها فما كان من ذلك إلا أن تدفق سواح العالم لمحاكاة هذا الواقع الرقص في عمق الغائقة والصراعات العقائدية.. فلا بخرجنا أن نصور ولقنا وموروثاتنا الثقافية باختلافها من أجل صناعة سينمائية راقية، فنلحق بركب الأمم ونقدم بطاقة دعوة لزيارة الجزائر...

زغردة عراقية

عند خروج الروح
شعر محمد عبد الواحد - السودان-

قصيدة

التبيين 2010-34

قصيدة

إجتماعُ الشملِ منُ بعدُ الفراقِ
في ثوانٍ تمتطي ظهرَ البراقِ
حملتُنا ذاتنا عبءاً جميلاً
بين ماضيٍ من أمانينا وباقٍ
ارتشفتُنا بهجةَ الحروفِ المكنى
ونقشنا ضحكةً حول المآقي
فتهاوى أحلكَ الأجرام ليلاً
فاصطفانا.. واصطفى نخلَ العراقِ
رثنا.. إنا احترقنا.. قد هلكنا
رينا والصوتُ يخبو في التراقي
فلمستُ الوجهَ مدهولاً غريباً
ونبشتُ الأرضَ بحثاً عن رفاقي
فاجأتني البركةُ السوداءً تحتني
زمرتُ كلَّ المحاليلِ العناقِ
هبطتُ أطباقَ (سام) فامحينا
من مكانٍ من على السبعِ الطباقِ
فامتشتُ السيفَ من خلفِ الأواني
واقنعتُ الدلو من إحدى البواقِ
واغترفتُ النفطَ من بطحا بلادي
إن هذا الشيء من أعبي البواقِ
حاصروني أنتَ موقوفٌ لدينا
أخذوني بعدما شدوا وثاقي
أجذبُ القُضبانَ ربي لا تذرني
ودعا المضطربَ ماضٍ دون واقٍ
في القيودِ السودِ أحبُّ في مكاني
أتمارى فاركاً ساقي بساقي

زغزوة عراقية

عند خروج الروح
شعر محمد عبد الواحد - السودان-

قصيدة

التبيين 2010-34

يتدلّى في القيود السود ذهني
وأتوني لمكاني باشتياق
في هوانٍ ممسكٍ مني خنافي
أشكر الله فإن الوصل كثرُ
للشذى والبحر شوقي.. لست أنسى
أشكروا الله وذوبوا في عنافي
ذكرياتي.. رغم توديعي رفاقي
إجتمع الشمل من بعد الفراق
افترقنا وافترقت الأهل دهرًا
حملتنا ذاتنا عبءًا جميلًا
سألاقيهم وحسبي أن الأقي
بين ماضٍ من أمانينا وباقٍ
مضت الأيام سوداء عجافًا
إرتشفنا بهجة الحرف المعنى
أنت الأثام بيضاء الخلاق
ونقشنا ضحكة حول المآقي
وتهوى السجن مهزومًا ذليلاً
وتحت أعباء التعدي والنفاق
رب فرعون مهيب قد تهوى
من أعالي هرم والكل راق
ونضحت الشعر وابتعت الهدايا
للضحايا.. لليتامى.. للعراق
ورأيت الأهل حرًا ورأوني